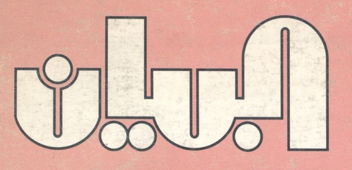


مجلة أدبية ثقافية شهرية
العدد ٣٠٤ نوفمبر ١٩٩٥

- الحرب... الاحتلال.. الكتابة...

اسماعيل فهد اسماعيل

- د. سليمان الشطي و«مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت»

د. سمر روحي الفيصل

- محور العدد: دراسات نقدية في الرواية العربية:

د. يعقوب البيطار

محمد جمال باروت

نذير جعفر

محمد بوعزة

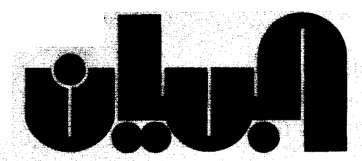
أحمد السقاف

قطوف دانية

عشرون شاعراً جاهلياً ومخضرماً

الجزء الأول

دار قرطاس



العدد 304
نوفمبر
1995

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة:2518286
هاتف الرابطة:2518282/2510602
فاكس: 2510603

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

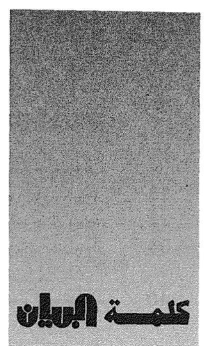
للأفراد في الكويت 5 دنانير
للأفراد في الخارج 7 دنانير وما يعادلها
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(304) NOVEMBER 1995



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602



اتجاهات في النقد

من مخاض التجنس والانتساب، إلى التحقق والحضور والفاعلية، ومن أسر النمـوذج التقليدي المسبـق إلى التنوع في البنـى والأشكال واتجاهات التجريب. ذلك هو المسار العام للرواية العربية خلال هذا القرن.. وإذ نعاين هذا المسار نجد خطا تصاعديا في تطوره من حيث نضـج الأدوات، وعمـق الـرؤية، وسبر عـلاقـات الـواقـع وهموم الإنسان، وإثـارة الأسئلة، وتحقيق المتعـة الجمالية والمعـرفية في آن معا.

وإزاء هذا التطور في مسار الرواية العـربية الذي يعبر بدوره عن تغير في العلاقات بين الإنسان والعالم، كـان لا بد للنقد أن يتطور هو الآخر بمناهجه وأدواته وسبل مقاربته للنصوص الأدبيـة. فأخذ ينتقل عبر التأثر بالتيارات الشكلانيـة الغربية من الـوقوف عند حدود الموضـوع في النص ومرجعياتـه الخارجية، إلى دراسة النـص ذاته كخطاب عبر أنسـاقه اللغويـة والدلالية. ومـن الانشغال بعلاقـة النص بالواقع إلى الانشغال بطرفي العملية الإبداعية: النص والمتلقي.

وبين النقد السوسيـولوجي والنقد الشكـلاني بتياراتهما المتعددة تبرز اتجاهات نقـدية أخرى تمتح من هذا وذاك، وتسعى إلى تكوين ملامح خاصة بها كالنقد التكاملي.

في هذه الـدراسات والقراءات عـن الرواية العـربية والعـالمية نجد صـدى لهذه التيارات النقدية مجتمعة، بما تحمله من اختلاف في زاوية الرؤية، وتعدد في الاجتهادات.

ففي «الحوارية الروائية» يعرض محمد بو عزة مفهوم باختين للحوارية كأساس في البناء الـروائي، وكمعيار للتمييـز بين لغة الشعـر ولغة النثـر، بين اللغة اليقينيـة واللغة متعـددة الأصوات. ثم ينتقل إلى مفهوم التناص ودلالاته في الخطاب النقدي الحديث محاولا الاجتهاد في تأصيل هذين المفهومين.

أما الدكتور يعقـوب البيطار فيعود إلى إشكالية قديمة في النقـد الأدبي وهـي مفهوم البطل الإيجابي ويحاول أن يلقـي الضوء على النظـرة الجديدة إلى هـذا المفهـوم بعد أن ظـل أسير المفهوم الجدانوفي زمنا طويلا.

ومن الدراسات النظـرية إلى الدراسات التطبيقية والقراءات التـي نجد بعضها يتكيء على رؤية منهجية تتسم بالقدرة على النفاذ إلى عوالم النص وإضاءته والكشف عن أنساقه اللغوية والـدلاليـة، مـوظفة في ذلـك الكثير مـن معطيـات النقـد الحديـث وخاصـة عنـد بـاختين وتوماشفسكـي وبعضها الآخر يتمحور حـول عرض المضمون وتفسيره مكتفيا بما يقـوله النص دون أن يوغل في تحليل بنيته الفنية وهو ما يندرج تحت «النقد التأثري» و«الإعلامي» الذي بات يسود حياتنا الثقافية نظرا لاستجابته السريعة لما يصدر من أعمال، ولما يلاقيه من احتفاء في الصحافة اليومية.

وبذلك نتقدم خطوة في تقـديم نماذج متعددة من المقاربات النقدية التـي تعكس بشكل ما صورة من صور نقدنا العربي المعاصر.

البيان

في هذا العدد



محـور العـدد

أ. الـدراسـات



الحوارية الروائية

محمد بوعزة ـ المغرب

لا تظهر فعالية التعدد اللغوي وإجرائيته في لغة الرواية، إلا إذا صيغ بطريقة حوارية، أي بواسطة نقل ملفوظات الآخرين، وإعادة إنتاج اللغات السائدة في المجتمع. الشيء الذي ينعكس على أسلوب الرواية: فعندما تنقل الرواية كلام الشخوص الروائية، أو تتخللها أجناس تعبيرية، فإنها تمكن الروائي من إنجاز سرد ثنائي الصوت، يخلص الرواية من السرد الأحادي الصوت والنبرة. لذلك يمكننا الذهاب إلى أن تنوع اللغات وتعدد الأساليب في الرواية، لا يصبح تعددا لغويا ـ بالمعنى الباختيني ـ إلا إذا شخص تشخيصا حواريا. فماذا يقصد «باختين» بالحوارية؟

تكمن أهمية «باختين» في مسار الدراسة الأدبية، في بلورته لمفهوم الحوارية. وسنرى ـ فيما بعد ـ أن هذا المفهوم أعطى للدراسة الأدبية البنيوية دما جديدا، وجعلها تنحو منحى جديدا مختلفا عما كانت عليه إلى أواخر الستينيات. وعن هذا المنحى الجديد يقول «جان لوي كابانس»: «وأصالة ما أتى به باختين تقع خاصة في دراسته للحوارية عند دوستويفسكي، التي تقوده إلى تجاوز الإنشائية للشكلية الساكنة، وإلى تحديد ما يسميه إنشائية تجاوز علم اللغة»(١).

١ـ شمولية الحوارية:

يتحدث «باختين» عن الحوارية بمعنى شامل وواسع. إنها ظاهرة خاصة بكل خطاب أو تلفظ. فالخطاب لكي يعبر عن موضوعه، تخترقه شبكة من التعبيرات والنبرات الأجنبية. ويكون على اختلاف مع بعض عناصرها، وعلى ائتلاف مع عناصرها الأخرى. وداخل هذه السيرورة من الصوغ الحواري، يشيد الخطاب ملامحه الأسلوبية ونظمه الدلالية.

وبحكم هذا البعد الشامل للحوارية. فإن كل تخاطب بين الناس في الحياة اليومية، يتم داخل هذا الاتجاه الحواري، ذلك أن هذا التخاطب يكون مبنيا على سلسلة معقدة من العلاقات المتبادلة بين المتكلمين. ويحرص المتكلم في تخاطبه اليومي على اختراق المنظور الغيري الخاص بمحاوره والنفاذ إلى عالمه. لكن إذا كانت الحوارية في الأشكال غير الأدبية، لا تكتسب بعدا قصديا وجماليا، وتظهر ـ فقط ـ في شكل حوار مباشر (سؤال/ جواب)، فإن الحوارية في الرواية تغدو خاصية جوهرية، تدخل ضمن الوعي الاستطيقي والإيديولوجي لهذا النوع الأدبي.

٢ـ الحوارية بين الشعر والرواية:

يضع «باختين» الرواية بوصفها جنسا حواريا في تعارض مع الشعر باعتباره جنسا منولوجيا. غير أنه يتراجع عن هذا التعارض المطلق، ويقر بإمكانية وجود صوغ حواري داخل الشعر. وبالتالي فإن التمييز الذي يمكن ان نقترحه في هذا الصدد، ليس تمييزا بين أجناس حوارية وأخرى منولوجية. بل إن هذا التمييز، يمكن أن يتأسس على وظيفة الحوارية في الأنواع الأدبية. تبعا لذلك تكون وظيفة الحوارية في الرواية قوية وحادة، بينما تكون وظيفتها في الأجناس الشعرية ضعيفة وباهتة.

ففي الشعر لا يكون الصوغ الحواري قصديا، ومشخصا تشخيصا أدبيا. لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته. ولعل هذا، ما جعل البنيويين واللسانيين يؤكدون على الوظيفة الشعرية للغة الشعر، يقول «رومان ياكبسون»: «إذا ظهرت الشاعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، سنتحدث حينئذ عن شعر»(٢).

هذا الاكتفاء بالذات، هو الذي يجعل الأسلوب الشعري، لا يحتاج إلى اللغات الأجنبية، ويبعد عن لغته كل تأثير متبادل مع اللغات الاجتماعية، بوصفها وجهات نظر حول العالم.

إن عالم الشعر مهما تكن التناقضات والصراعات التي يكتشفها الشاعر، هو دائما مضاء بخطاب وحيد ولغة وحيدة. فهذه التناقضات تظل داخل الموضوع، لكنها لا تنتقل إلى المكونات الأسلوبية للغة. وقد لاحظنا في الفصل الأول، أن اللغة

الشعرية تقتضي وحدة اللغة وفردية الشاعر، لأن «اللغة معطاة له فقط من الداخل بقدر ما يشيد نواياه، وليست من الخارج، بما لها من خصوصية نوعية وحدود موضوعية»(٣).

هذا لا يعني ـ بطبيعة الحال ـ أن اللغات الأجنبية، لا يمكن ان تتسرب إلى الخطاب الشعري. فالتعدد اللغوي يمكن إدراجه في الشعر. لكن في الخطاب الشعري يكون التعدد اللغوي سطحيا، إنه مقدم وكأنه «شيء»، إنه الكلام المشخص، وليس الوعي اللغوي الذي يشخص ويؤسلب، ويمارس أنواعا من السخرية والأسلبات، على لغات الآخرين.

فأشكال التعدد اللغوي تفترض شرطين:

أولا، الوعي اللغوي المؤسلَب، ثانيا، الوعي اللغوي المؤسلب. وفي حالة الشعر، فإن التعدد اللغوي يقَف عند حدود الوعي اللغوي المؤسلَب والمشخص، فلا يمتص اللغات واللهجات باعتبارها وجهات نظر تمتلك حق الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية.

على خلاف الشعر، يرى «باختين» أن الرواية هي النوع الأدبي الذي توج النثر، لذلك سوف تظهر ظاهرة الحوارية بصورة قوية وجذرية في الرواية.

في الرواية تكون للحوارية جذور ضاربة بعمق في تنوع الملفوظات وفي تعدد اللغات، وفي أشكال الأسلبات، وليس فقط في تناقضات الشخصيات وتعقد علائقهم الاجتماعية. إن هذه الحوارية الروائية تغوص في الطابع الاجتماعي الحواري للغة، لأنها تستعمل الأشكال الحوارية الأكثر تنوعا وفعالية لنقل كلام الآخرين، والتي تتشكل داخل الحياة الاجتماعية وفي العلاقات الايديولوجية.

وإذا كان الشاعر يحطم أية مسافة بينه وبين لغته، ويصفي الكلمات من نوايا الآخرين، بشكل يجعلها تفقد علاقتها بجذورها الاجتماعية. فإن الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة رواياته المتعددة الأصوات، ولا يحطم المنظورات والعوالم الاجتماعية والايديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي. إن الروائي يستخدم خطابات مأهولة بأصداء ونوايا الآخرين، ويرغمها على خدمة مقاصده الجديدة. أيضا فإن نوايا الروائي تتحطم، بفعل هذا الطابع الاجتماعي والإيديولوجي للغات الآخرين، لأنه يدخل معها في علاقة حوارية وصدامية.

وتتصل الحوارية الروائية بتمييز «باختين» بين نوعين من الكلام الروائي: الكلام الآمر والكلام المقنع. فالكلام الآمر ليس مقنعا داخليا للوعي، وهو كلام السلطة / المؤسسات. بينما الكلام المقنع داخليا، يوقظ فكرنا، ويباشر فعلا حواريا متبادلا، وصراعات مع خطابات أخرى غير مقنعة، لأنه لا يحتمي بأية سلطة، وغالبا ما يكون غير مقدر اجتماعيا، بل يكون محروما من أية شرعية.

ويقتضي منا الكلام الآمر أن نعترف به، لأنه يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا. فالكلام الآمر ينتمي للمحرم أو «المقدس» غير القابل للانتهاك والانتقاد.

إن ما يهمنا من هذا التمييز، هو كون الكلام الآمر بفعل بنيته الدلالية المغلقة لا يتشخص في الرواية، إنه فقط كلام منقول، غير قابل للأسلبة. كل ذلك يلغي امكانية التشخيص الأدبي للكلام الآمر، لذلك فإن دوره في الرواية ضئيل، لأنه لا يمكن ان يكون كلاما ثنائي الصوت بدرجة كبيرة، أي لا يمكن أن يكون حواريا.

على خلاف الكلام الآمر، فإن البنية

الدلالية للكلام المقنع الداخلي، ليست مغلقة، بل مفتوحة قادرة على أن تولد امكانات دلالية جديدة، تعمق الفعل الحواري للرواية المتعددة الأصوات.

يتضح - إذن - من تمييز «باختين» بين الكلام الآمر والكلام المقنع، أنه كان يميز في الحقيقة بين خطاب أحادي الصوت وهو الكلام الآمر، وبين خطاب ثنائي الصوت وهو الكلام المقنع. الشيء الذي نفهم منه، انه ينبغي على الرواية ان تبتعد عن الكلام الآمر، وتستثمر الطاقات الأسلوبية والدلالية للكلام المقنع.

٣ ـ التناص

أشرنا في مقدمة حديثنا عن الحوارية إلى أن هذا المفهوم شكل منعطفا جديدا في الدراسة الأدبية البنيوية. وقد تجلى هذا المنعطف الجديد، في كون مفهوم الحوارية أو التناص، دفع بالبنيويين إلى تجاوز المستوى اللساني والنحوي للخطاب، والحديث عن المستوى الدلالي والوظيفي. ذلك أن التناص يفترض الانتقال من داخل النص إلى خارجه.

وفي دراسة «لمارك انجينو»(٤) نجده يرصد التحولات التي طرأت على مفهوم النص وعلى الدراسة الأدبية، بفعل توظيف مفهوم التناص، وأهم هذه التحولات هي:

١ ـ إعادة النظر في مفهوم المؤلف والعمل الأدبي، خاصة مع جماعة «تيل ـ كيل».

٢ ـ الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا، وكل عنصر فيه يضبط العلاقة مع الكل.

٣ ـ الانتقال من الدليل اللغوي إلى الدليل السيميائي والايديولوجي بوجه عام، ورفض كل انغلاق للنص اعتبارا لأهمية النظر إلى كل نص بمثابة امتصاص لنصوص سابقة عليه.

والتناص، كما أصبح معروفا في الأدبيات النقدية المعاصرة، يشير إلى طبيعة العلاقات التي تربط نصا بآخر، وإلى نوعية التفاعلات القائمة بين النصوص عن وعي أو غير وعي. وأي نص لا يمكنه إلا أن يؤثر في غيره من النصوص ويتأثر بها. وداخل هذا الجدل من العلاقات المتغيرة، يتفاعل النص مع غيره من النصوص، ويتناسل حتى يصبح كيانا قائم الذات. لهذا يمكننا الذهاب إلى ان التناص شيء لابد منه. بحيث تغدو علاقة النص بالتناص شبيهة بحالة الشاعر الجاهلي، حينما قال: «وإنك كالليل الذي هو مدركي». بمعنى، أنه، لا يستطيع اي نص ان يتملص من استضافة آثار ورواسب النصوص السابقة عليه، أو المعاصرة له. لذلك يقر «لوران جيني» بأن العمل الأدبي خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك»(٥) الشيء الذي نستنتج منه، أنه داخل مسالك التناص يؤسس النص نصيته وأدبيته، ويشيد إبداعيته.

إذا كنا سلمنا بأن التناص عملية لابد منها، فإن الشيء الذي تختلف فيه النصوص وتتمايز، هو طريقة ممارستها للتناص، وطبيعة العلاقة التناصيةالتي يعقدها نص ما مع نصوص أخرى. وتبعا لطبيعة هذه العلاقة ونوعيتها نقيس درجة انتاجية النص ودرجة إبداعيته. وأيضا نضبط قوانين التناص كاشتغال نصي، يساهم إلى جانب المكونات الشكلية والتيماتية الأخرى في بناء النص.

وباستلهامنا للإسهامات النقدية في مجال نظرية التناص، يمكن ان نختزل أشكال العلاقات التناصية بين النصوص إلى شكلين:

١ ـ المحاكاة: أو ما يسمى في النقد العربي القديم بالمعارضة، وفيها يتقفى

النص آثار النصوص التي يستلهمها، ويبدع على منوالها. ويمكن ان نمثل لهذا المستوى الأول من العلاقة التناصية بموقف شعراء الإحياء أو البعث الكلاسيكي من القصيدة العربية القديمة.

٢ ـ المحاكاة الساخرة: وفيها لا يهدف النص إلى محاكاة النصوص التي يتفاعل معها، ولكنه يعمد إلى تهديمها، والسخرية من قيمها الفنية. ويمكن ان نمثل لهذا المستوى الثاني من العلاقة التناصية بموقف حركة الحداثة الشعرية العربية من القصيدة العربية الكلاسيكية.

في الحالة الأولى يأخذ التناص بعدا سكونيا، تحافظ فيه النصوص المستلهمة داخل النص الجديد على بنياتها التكوينية الكبرى وعلى قواعد بنائها الرئيسية. وفي الحالة الثانية يأخذ التناص بعدا تحوليا ونقديا، ينسف البنيات النصية للنصوص المستلهمة، ويسخر منها.

على أننا ننبه إلى ان هذه الثنائية (المحاكاة والمحاكاة الساخرة)، ينبغي ألا تحجب عن أعيننا امكانية وجود مناطق وسطى بين المحاكتين. الشيء الذي يجعلنا نؤكد على أن درجة المحاكاة تختلف من نص إلى آخر، وتنشرط أيضا بنسق الثقافة التي تنتمي إليها النصوص. وتبعا لذلك تختلف العلاقات التناصية بين النصوص بحسب قربها أو بعدها من قطب المحاكاة أو قطب المحاكاة الساخرة. ومعنى هذا أننا ننظر إلى المسألة في نسبية ثقافية، «ونعني بهذا إنه إذا كانت ثقافة ما تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، وإذا لم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها فإنها تكون مجترة، وإذا كانت ثقافة ما متغيرة انتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة فإنها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية»(٦).

وقد حاول أحد الباحثين تجاوز ثنائية المحاكاة والمحاكاة الساخرة إلى ما هو أعم، وهو الكشف عن النظام الذي يحكم حوار النصوص ـ فالعلاقة الأولى أي المحاكاة، أو ما يسميه د. «محمد مفتاح»(٧) بالمحاكاة الجدية تتفرع إلى مفاهيم: التبجيل والاحترام والتقديس، بينما العلاقة الثانية أي المحاكاة الساخرة يفرعها نفس الباحث إلى مفاهيم: الاستهزاء والسخرية والدعابة.

كما نلاحظ، ليس في اقتراح «محمد مفتاح» أي تجاوز لثنائية المحاكاة والمحاكاة الساخرة. فمفاهيم الوقار والاحترام والتبجيل، تعد مرادفات لبعضها البعض، وليست بينها حدود أو فروق دلالية، تجعل كل واحد منها يستقل بدلالته. ولعل هذا ما يجعل هذه المفاهيم الثلاثة تنتمي إلى نظام دلالي واحد يفيد الاحترام والتقدير.

وما قلناه عن مفاهيم المحاكاة الجدية ينطبق على مفاهيم المحاكاة الساخرة: وهي السخرية والاستهزاء والدعابة، فالفروق الدلالية بينها جد واهية، ولا يمكن الاختلاف بينها إلا في درجة سخريتها، وليس في نظامها الدلالي.

وإلى جانب مسألة ضبط العلاقة التي تحكم حوار النصوص، نجد الباحثين في نظرية التناص، قد دأبوا على محاولة ضبط أشكال التناص وأنواعه، في هذا الإطار، يميز «سعيد يقطين» بين ثلاثة أنواع للتفاعل النصي (التناص):(٨)

١ ـ التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها.

٢ ـ التفاعل النصي الداخلي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص كتاب عصره.

٣ ـ التفاعل النصي الخارجي: عندما تدخل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

وفي كتاب لاحق، نجد «سعيد يقطين» يتحدث عن نوع رابع، يسميه «التعلق النصي» وهو «يتجسد من خلال العلاقة بين نصين محددين، أولهما سابق والثاني لاحق. ويتحقق التفاعل هنا بمختلف أنواع التفاعل العام»(٩).

غير أننا غالبا، لا نجد الأمور بهذا الوضوح، إذ نجد نصا يعقد حوارا مع نصوص أخرى متنوعة القائلين ومختلفة الأمكنة والأزمنة في نفس الوقت. فهذه الأنواع المتعددة من التناص غالبا ما نجدها حاضرة ومدمجة في نص واحد تتعالق فيما بينها خارقة حدود التنميط والنمذجة. وبالتالي فإننا يمكن ان نختزل هذه الأنواع التي حددها «سعيد يقطين» إلى نوعين:

١ ــ التناص الداخلي: وهو حوار نصوص الكاتب الواحد فيما بينها.

٢ ــ التناص الخارجي: وهو حوار نصوص الكاتب مع نصوص أجنبية عنه، سواء كانت معاصرة له أو قديمة.

ونحن نتحدث عن التناص عند بعض النقاد العرب المعاصرين، لابد أن نشير إلى ملاحظة مهمة، وهي ذات طبيعة منهجية تتعلق بنظرية التناص في النقد العربي الحديث، نقصد بهذه الملاحظة، المطابقة بين نظرية التناص التي تبلورت في الغرب في سياق اجتماعي وسياسي وفلسفي وثقافي خاص وبين حديث النقاد العرب القدامى عن السرقات الأدبية من ذلك ما ذهب إليه ـ مثلا ـ «بشير القمري» عندما تحدث عما سماه «برواد التصور التقليدي للتناص» «ومنهم ممثلو اتجاه «السرقات الأدبية» مثلا عند العرب القدماء»(١٠). وعليه فإننا نرى أنه من افتقاد الوعي التاريخي القول بالمطابقة بين نشأة وتطور السرقات الأدبية في النقد العربي القديم، ونظرية التناص التي هي وليدة النصف الثاني من القرن العشرين.

نعود الآن إلى ما قلناه عن أشكال التعدد اللغوي وهي الأجناس المتخللة، وأقوال الشخصيات، والتنضيد الأجناسي والمهني للغة. إن هذه الأشكال ترتبط بالتناص من زاوية كونها تنهض كمؤشرات في النص، تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارىء لتتبع مساره وتشكلاته.

وتنبه تلك المؤشرات إلى نفسها بخرقها لنقاوة الجنس الروائي، وتهجينها للشكل الروائي، وأيضا بخرقها لأفق انتظار القارىء، إذ تثيره هذه الأجناس المتخللة واللغات الأجنبية على جنس الرواية، فيتساءل، ويبحث عن العلاقة التناصية التي تربط بين هذه الأجناس واللغات وبين الرواية.

إن استقطاب الرواية للتناص ــ وعلى خلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى ـ يجد تبريره الأساس، في عدم اكتمال الجنس الروائي، وانفتاحه على حفريات نصوصية مختلفة الأنواع واللغات، يدخل في حوار معها سواء على مستوى الشكل أو المضمون. ويجد هذا التناص تحققه النصي في الرواية، لأنها أكثر الأجناس الأدبية تشخيصا للغات المجتمع والذاكرة، انطلاقا من بنيتها المرنة، وقدرتها على امتصاص الأنواع الأخرى: الشعر والقصة والمسرح، بوصفها أجناسا أدبية، والتاريخ والجغرافية والفلسفة... بوصفها أجناسا غير أدبية. وإذا كانت هذه النزعة الاستيعابية تعكس انفتاح وهجانة الجنس الروائي، فإن هذا لا يمنع من احتفاظ الرواية بخصوصيتها وذلك بأنها لا تتعامل مع هذه الأجناس المتخللة واللغات بحياد مطلق، وإنما تستدرجها لتخلق منها بنيتها الخاصة التي تقوم على التعدد اللغوي الموجه قصديا نحو تعدد الأصوات.

الهوامش:

(١) جان لوي كابانس: «النقد الأدبي والعلوم الانسانية»، ترجمة د. فهد عكام، دار الفكر - دمشق - الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص ٢٥.

(٢) رومان ياكبسون: «قضايا الشعرية»، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال - الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص ١٩.

(٣) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي»، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الطبعة الثانية ١٩٨٧، ص ٥١.

(٤) مارك انجينو وآخرون: «في أصول الخطاب النقدي الجديد»، ترجمة أحمد المديني، منشورات عيون المقالات، الطبعة الثانية ١٩٨٩، ص ١١١.

(٥) LAURENT JENY: "AL STRATEGIE DE LA FORME" IN POETIQUE, N:27, 1976 P:257.

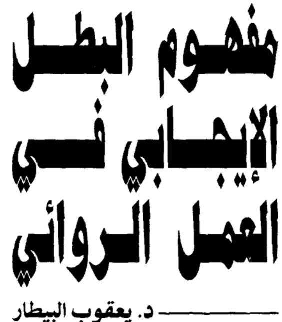
(٦) د. محمد مفتاح: «تحليل الخطاب الشعري» (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية ١٩٨٦، ص ١٢٢ - ١٢٣.

(٧) د. محمد مفتاح: «دينامية النص»، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية ١٩٩٠، ص ٨٤ - ٨٥.

(٨) سعيد يقطين: «انفتاح النص الروائي» المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ص ١٠٠.

(٩) سعيد يقطين: «الرواية والتراث السردي» المركز الثقافي العربي - الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص ٢٩.

(١٠) بشير القمري: «شعرية النص الروائي» شركة البيادر للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى ١٩٩١، ص٦٨.



مفهوم البطل الإيجابي في العمل الروائي

د. يعقوب البيطار

إن الكاتب انطلاقا من رؤيته للحياة، يستطيع أن يكتشف القوى المحركة للمجتمع، فيبني منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي، لذلك، فهو يبني مثاله على أساس منطقي، يتجسم في البطل الذي يستمد من الحياة الاجتماعية. إنه معني بتحليل العيوب الاجتماعية، لكي يساهم في تجاوزها والانتصار عليها، وذلك من خلال الانعكاس الصادق، والمحدد تاريخيا للواقع، ومن هنا، فإن الكاتب يحقق بوعي، هدفا معينا، هو تربية الإنسان لذلك يجب أن يكوِّن شخصيات نموذجية، في مواقف نموذجية، ويبرهن على الطابع العام لعمليات التحول الاجتماعي، من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث وتحليل العلاقات بطريقة لا تعكس اتجاهات الماضي والحاضر فحسب، وإنما تسير أيضا وفق طبيعة تطورها في المستقبل.

إن أهم شروط العمل العلمي في المجال الأدبي ــ كما وضح (ديترفوكل) في دراسته الموجزة ـ هو موضوع تحديد مهمة الأدب (١). وهذه المهمة تتمثل في الانعكاس الأخلاقي الفعال المتعدد الأشكال للمواضيع الاجتماعية التاريخية التي تهدف إلى تكوين ضمير الإنسان وبكلمات أخرى، يجب أن يكون للأدب تأثير في تطوير الشخصيات انطلاقا من نظرتها العالية ومتطلباتها العقلية. وهذا يتطلب ضرورة وجود صورة إنسانية ذاتية، بحيث يستخدم الكاتب لتطويرها أنماطا معينة من الأبطال، تكون قادرة على المساهمة في توضيح صورة الإنسان الجديدة وإبرازها.

وعلى الكاتب أن يدرك أن مفهوم البطل لمجتمع ما، وفي عملية بناء المجتمع كخطوة لاحقة، لم يكتسب محتوى جديدا وحسب، وإنما فرض خلق طراز جديد وهنا نرى أنه يجب علينا أن نقف عند مفهوم البطل لنعرض ـ بإيجاز ــ بعض وجهات النظر المختلفة، حول هذه المسألة التي عولجت كثيرا في المناقشات العلمية الأدبية. «كرستيل برغر» في دراستها الموسعة لإشكالات البطل. ترى أن مفهوم البطل في الاستخدام الدارج، يعني دائما حكما إيجابيا على شخصية ذات قيم معينة (٢). وبالمقابل فإن صورة البطل في العمل الأدبي تكون وسيلة فنية لتبيان تصورات القيم والمفاهيم المختلفة والتي تربط أحيانا حتى مع المفهوم الدارج(٣).

وانطلاقا من فهم شامل وواسع لمفهوم البطل من ناحية، ولتجنب أي ربط بالاستخدام الدارج من ناحية أخرى، فإننا نقترح استخدام المفهوم المطلق (شخصية) مع اشتقاقاته، ــ شخصية رئيسية، شخصية ثانوية عوضا عن مفهوم البطل المرتبط لا إراديا بصفات إيجابية (٤).

وعلى أية حال، فإن صفة المطلق هنا تسري على المفهوم كمفهوم، ولا تسري على الشخصية التي يصورها الكاتب، فهذه الشخصية واقفة في مكان ما من مدرج التقويم بين الإيجابي والسلبي، وبين القبول والرفض، أي إنها خاضعة لمعايير التقويم وحينما ذكرنا في البداية أن المؤلف يستخدم، لتكوين صورة الإنسان في مجتمع ما أنماطا معينة من الأبطال، أي من الشخصيات ذات الصفات الأخلاقية والسياسية والثقافية المختلفة، فإن ذلك يتضمن بطبيعة الحال تقويما يجريه المؤلف، وهذا ينتج بشكل تلقائي عن القاعدة العامة النافذة في مجال التصوير الأدبي.

انطلاقا من ذلك نرى، أن وراء مفهوم البطل الذي نود أن نحافظ عليه ــ على الرغم من المفاهيم القائمة المتضاربة ـ شخصية أدبية فاعلة ومؤثرة، سواء أكان ذلك سلبا أم إيجابا، وبين هذين الطرفين النهائيين، تقع كل الاحتمالات الممكنة الأخرى.

وعلى الرغم من أن تعريف البطل، لا يمكن أن يدخل في معايير جامدة، فإننا نرى أن المعايير والقواعد التالية ذات أهمية:

أ ــ يجب أن تكون أعمال البطل وتصرفاته متطابقة مع المتطلبات التاريخية الموضوعية.

ب ـ يفترض وجود بعض المواصفات، كالمستوى الأخلاقي العالي، والاستعداد للعمل.

جـ ـ أن يكون البطل بإمكاناته فاعلا لا منفعلا في الصراعات والمجريات الاجتماعية، والجدير بالذكر أن الكاتب

يستطيع أن يصور بطله، انطلاقا من الرؤية التي ترسي مفهوما محددا للمعالجة النقدية، كما أنها تعد معيارا سليما في اكتشاف صدق العلاقة بالواقع.

ومن هنا نرى أن صورة البطل قد تعكس موقف الكاتب وانتماءه الفكري الذي جاء استجابة لتحقيق التفاعل بين تجربته ومعاناته على أرض الواقع، إن هذه الرؤية تشكل جزءا لا يتجزأ من عملية الإبداع الفني لدى الكاتب الذي يبرز في أبطاله النزعة الإنسانية، والتعبير عن روح الجماعة وغيرها من المبادىء الفكرية والقيم الجمالية التي يتم بوساطتها الكشف عن القوانين الرئيسية لتطور الإنسان وتقدم المجتمع.

وتتزايد في عالمنا المعاصر حدة الصراع الفكري، وينعكس ذلك في مختلف مجالات الحياة والمعرفة، ومن بينها علم الجمال. ومفهوم «الإيجابي» من المفاهيم المثيرة للجدل والنقاش، والتي يجري حولها صراع حاد.

و«يمكن القول: إن خطيئة الفكر الجمالي البرجوازي المعارض الأساسية تكمن في أنه يفسر الفن باعتباره شكلا من أشكال الوعي منفصلا عن العالم والواقع، أي شكلا مجردا، وهذا هو منبع التشويه الذي تتعرض له طبيعة الفن»(٥).

ومن بين المنظرين والفنانين من ينفي إمكانية التعميم الفني لجوانب العالم الواقعي النموذجية من خلال الصورة الفنية، وينكرون وجود الحقيقة الفنية، ويعتبرون نزوع الفن إلى عكس الحياة بالصور الفنية خضوعا للواقع يجب تجاوزه تحت شعار حرية الإنسان الداخلية.

إن الفنان لا يأخذ من الخارج مفهوما مجردا عن ماهية القوة الاجتماعية التي يمثلها بطله، ثم يجسد هذا المفهوم في صورة فردية، بل ينطلق من قبل الواقع الذي يعيشه محاولا اكتشاف القوى المحركة للمجتمع، فيبني منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي، وهذا المنظور ينعكس من خلال صورة (المثال) البطل الذي يبنيه على أساس منطقي.

«وحين ينشىء الفنان الصورة، يركز اهتمامه بالضرورة على بعض من عناصر الحياة، ذلك لأنه لا يستطيع أن يتحدث عن كل شيء بحكم خواص الفن ذاته، ومن الجلي أنه من الأهمية القصوى هنا اختيار الفنان لتجليات الحياة التي يركز عليها اهتمامه: «تجلياتها الرئيسية أو الثانوية»(٦).

ويعرف الفن في ممارساته أشكالا وطرقا مختلفة لتجسيد المثل الأعلى من خلال البنية الصورية للمؤلف. وإحدى هذه الطرق تقوم على تشخيص المثل الأعلى في صورة بطل.

«إن ا لمثل الأعلى مشخص دائما تاريخيا وقوميا، وهذا يحدد إلى مدى بعيد النماذج التي ينشئها التفكير الفني الصوري لمختلف العصور ومختلف الشعوب، على سبيل المثال الفرق بين بنية الصورة في فن الرومنطيقية، وفي الفن الواقعي للقرن التاسع عشر، هذا الفرق سببته بالطبع التصورات المتباينة عن المثل الأعلى.

فبالنسبة إلى الرومنطيقي يبحث عن مثله الأعلى في الماضي البعيد أو في عالم الحلم، الخيال الذي لم يتحقق.

أما الواقعي فتجسيد المثل الأعلى بالنسبة إليه لا يعني أبدا خلع صبغة مثالية فكرية على الحياة، أو قسرها على الدخول في نظام مقاييس جمالية أعد

سلفا»(٧).

إن صورة البطل تتجلى بشكل متميز في الفن الروائي كنمط أدبي يصور عملا ملحميا كبيرا يستوعب مظاهر الحياة وتنوعها، ويسرد في صورة شاملة قصة حياة شخصية أو عدة شخصيات مبينا تطورها وتفاعلها بالظروف الحياتية المحيطة بها، وباستطاعة الرواية أن تستوعب حياة الناس ومصائرهم والتطورات الفكرية، وهي تراعي تنوع الطبائع الإنسانية.

وما دام البطل يولد من رحم المجتمع، بمعنى أنه انعكاس للواقع الاجتماعي، فهو بهذا المفهوم يعد خلقا اجتماعيا بحتا. ومن ثم، فسيعرض الباحث لطبيعة البنية الاجتماعية وكنه البناء الاجتماعي، ودور الفرد ووضعه الاجتماعي..وطبيعة الطبقة والوضع الطبقي وطبيعة العلاقة بينه وبين السلطة أو ما يعرف بالضبط الاجتماعي، ومدى تقبل الفرد للقيم السائدة في المجتمع أو تمرده عليها ومدى تفاعله مع القيم الجديدة وامتصاصه لمضامينها..فمشكلة البطل هي في التحليل الأخير مشكلة المجتمع، وثمة سؤال يطرح نفسه: ما أثر التغير في البناء الاجتماعي على الفرد وبالتالي البطل؟

«إن الباحث عندما يتحدث عن التغير هنا، فإنما يعني التغير الاجتماعي بالمعنى العميق للكلمة.. أي ما يطرأ على البناء من تغيرات جذرية في أنساقه ووظائفها، كما يعني أيضا القيم السائدة في هذا البناء وما يعتريها من تغير. فالبناء عملية مستمرة، تتمثل في الحركة الدائمة الدائبة المتصلة بتفكك العلاقات الاجتماعية ثم عودة تركبها، وهذه مسلمة أولى يتعين علينا أن نكون على وعي عميق بها، ولذا ، يجب ألا نخلط بين «نشاط» الأفراد داخل البناء وبين تغيرات البناء التي تكون وحدها «التغير الاجتماعي»، وفي داخل هذا الإطار البنائي يمكن النظر إلى مشكلة البطل بوصفها ثمرة للعلاقة بين القوى المنتجة في المجتمع، ومعنى هذا ان صورة البطل تبدأ بالتغير عندما يتغير البناء، بحدوث صدع في البناء، وهنا يكمن منحى التغير في صورة البطل» (٨).

والذي ينظر إلى صورة البطل المعاصر في الرواية الحديثة يدرك تماما ان البطل في أزمة، وهذه الأزمة مصدرها التناقضات في البنى الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية..التي تعيشها المجتمعات المعاصرة.

«ويكاد يجمع النقاد على أن الرواية تصور بطلا من نوع جديد، فالبطل المعاصر في الرواية إنسان عادي بكل ما في هذه الكلمة من معان، وهذا ما جعل النقاد يطلقون عليه: «البطل غير البطولي» "Unheroie Hero" فبعد أن كان من المألوف في الرواية الكلاسيكية أن يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة، فيركز الروائي اهتمامه على تصوير أبعاد شخصية البطل، وتكون هي محور الرواية والرابطة بين مختلف شخوصها لم يعد يتمتع بفضائل ينفرد بها دون جميع الناس، هذا التطور في صورة البطل يعد «دالة» لما طرأ على المجتمع المعاصر من تغير، علاوة على أن هذا التطور لا ينفصل عن الفلسفة السائدة للعصر، بل هو معبر عنها وثمرتها».

لقد فرز الواقع المعاصر صورا متباينة للبطل الروائي في الآداب العالمية، فبعد أن هوى نجم البطل الرومانسي «الذي يحول الخارج ببساطة إلى (طبيعة) ليست في الحقيقة إلا تضخيما لمشاعر الذات، و«مجتمع» يطغى عليها ويحرمها حقوقها

الطبيعية»، ظهرت صور أخرى للبطل في الرواية المعاصرة، ولعل حركة التاريخ منذ الانقلاب الصناعي وحتى الآن شكلت البؤرة المليئة بالمتناقضات، حيث ساهمت في فرز «البطل ـ الجماعة ــ الطبقة» بينما اختفت كل قيمة لدور الفرد في الوقت الذي تضخم فيه شعور الفرد بفرديته مما أسفر عن مشاعر ممتلئة بالاغتراب والعجز والانفصام.

وربما بدت أزمة الفردية أكثر وضوحا في إطار الحضارة العلمية الحديثة، إذ تحولت البورجوازية بفلسفتها الليبرالية إلى بورجوازية احتكارية متسلطة، ولم يعد بوسعها أن تقدم بطلا ثوريا». لقد كانت في الماضي تثور على نفسها وتنتقد نفسها، إذ لم يكن ثمة خطر حقيقي من عدو متربص، أما الآن فلم تعد الطبقة المتوسطة تحتمل النقد لأنها تبصر أكفانها تعد. ومع ان البطل البيروني قد استمر في الحياة، فإن أحدا لم يعد يأخذه مأخذ الجد.. لقد انتهى البطل الذاتي بالكفر بالذاتية، ومعنى ذلك انتهاء عصره». لقد أصبح هذا البطل على استعداد لأن يكتشف أن القوى المناوئة ليست هي القوى الشريرة بل ذاته التي تشربت قلقا من نوع جديد غير مستحب.

إن الكاتب انطلاقا من رؤيته للحياة، يستطيع أن يكتشف القوى المحركة للمجتمع، فيبني منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي، لذلك، فهو يبني مثاله على أساس منطقي، يتجسم في البطل الذي يستمد من الحياة الاجتماعية. إنه معني بتحليل العيوب الاجتماعية، لكي يساهم في تجاوزها والانتصار عليها، وذلك من خلال الانعكاس الصادق والمحدد تاريخيا للواقع، ومن هنا، فإن الكاتب يحقق بوعي هدفا معينا، هو تربية الإنسان لذلك يجب أن يكوِّن شخصيات نموذجية في مواقف نموذجية، ويبرهن على الطابع العام لعمليات التحول الاجتماعي من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث، وتحليل العلاقات بطريقة لا تعكس اتجاهات الماضي والحاضر فحسب، وإنما تسير أيضا وفق طبيعة تطورها في المستقبل.

وثمة سؤال يطرح نفسه: ألا يحق لنا أن نطلق سمة الإيجابي على بطل أدبي سبق ظهوره عصر الواقعية.

للإجابة عن هذا السؤال ينبغي الوقوف عند كلمة: «الإيجابي»، فإذا كانت الإيجابية تقتصر على الرؤى الإصلاحية، أو الكشف والانتقاء، أو الثورة الفردية أو الجماعية ذات الرؤى البرجوازية، فإن البطل يبقى منفعلا، لا يملك من الإيجابية إلا ما هو مقدمة لما يمكن أن نسميه سمة الإيجاب، هذا في أحسن حالات البطل، وعلى الرغم من ذلك، فقد يقول قائل ما: إن بطلا كعنترة بن شداد، ــ وهو أحد أبطال أدبنا الشعبي ــ يملك سمات تجمع بينه وبين البطل الإيجابي علاقة تضمن لا علاقة شمول، ومن هنا لا يمثل عنترة صورة البطل الإيجابي بالمفهوم المعاصر، وذلك لأن الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المتطورة التي يعيشها إنسان القرن العشرين قد خلقت بونا واسعا بين ما هو إيجابي بالمنظور القديم وما هو إيجابي بالمنظور المعاصر بفعل التطور الحضاري الهائل.

«إن الإيجابية تعني القدرة على الاستجابة والاحتكاك والتفاعل بالنسبة للأحداث المعروضة، وليس من الضروري أن تكون نتيجة هذا كله تصالحا مع الظروف، وطواعية حيالها، فقد تتجلى هذه القدرة الإيجابية حتى في الاستجابة

السلبية..الاستجابة بالرفض، والاحتكاك بالرفض، والتفاعل بالرفض. وعلى هذا النحو يتضح الفرق جليا بين مثل هذه الشخصية الإيجابية ــــ روائيا ـ والشخصية غير الإيجابية، التي قد تتصالح مع الحياة للوهلة الأولى، ويستمر هذا التصالح، أو لا تتصالح معها، ويستمر عدم التصالح، ولكنها غير قادرة ـ في الحالتين ـ على مواجهة المواقف المعقدة المركبة التي تحفل بها الحياة مواجهة توازيها في التعقد والتركيب، ذلك لأن مواجهة الحياة على هذا النحو تقتضي أن يتوافر للشخصية تركيب نفسي معين، وديناميكية داخلية معينة.

ولا يقصد بهذه الشخصية الروائية المخدومة بعناية أن تؤدي دورا محدودا، كأن ترمز إلى فرد معين، أو حتى إلى طراز معين من الناس الذين تضطرب بهم الحياة من حولنا، ولكنها قد توضع معادلة لجيل بشري بأسره، أو إلى مرحلة من الحياة بأسرها (١٣). وطبيعي أن يكون البطل هنا إيجابيا. «بمعنى إنه يعبر عن الرغبة في إقامة دعائم المجتمع الجديد، والدفاع عن هذا المجتمع من هجوم أعدائه. ولا يعني ذلك أن هذه المجتمعات تخلو من نماذج سالبة إذ إن ذلك إنكار للواقع الاجتماعي وما يثمره من عطاء»(١٤).

تؤكد الدراسات الحديثة أن تحديد صورة البطل في النتاج الروائي ينطلق من الموقع الأيديولوجي الذي يحمله الكاتب، ويلعب الوضع الطبقي للأديب دورا كبيرا في تحديد مرتسمات البطل، على أن الباحثين المحدثين لا ينطلقون في دراساتهم من فرضيات جاهزة يسقطونها على النص، وإنما ينطلقون من الظاهرة نفسها مهتمين بخصوصيتها.

وبالإضافة إلى الطبيعة التاريخية لصورة البطل في العمل الأدبي، يمكن أن يلاحظ الباحث تباين صورة البطل في الآداب المختلفة بما تحمله كل صورة من خصائص فرضتها ظروف الحياة هنا وهناك، وهذا ما يفسر الطبيعة الاجتماعية الخاصة لشخصية البطل في العمل الأدبي، (بافل فلاسوف) الثوري في رواية الأم لمكسيم غوركي، يختلف عن «فانون» في كونه ثوريا مسلحا بنظرية ثورية جاهزة ينطلق وفقا لمفاهيمها واستراتيجيتها وتكتيكها»(١٥). (إن لكل أدب قومي تصورا عن بطله الخاص يتميز تماما عن الآداب الأخرى)(١٦).

إن صورة البطل الإيجابي تكون متفائلة، وهذا لا يعني أن يكون البطل شخصية مسطحة، وهنا تبرز القدرة لدى الروائي الفنان الذي ينوع هذه الشخصية بحيث تبدو ثرية، فالبطل الإيجابي يأمل في التغيير ولا ييأس منه، قد يسقط، وقد يتراجع، وقد يموت، الأمر الذي ينسجم مع طبيعة الإنسان وجوهر الحياة، إلا أنه يستشرف المستقبل، وما أكثر العقبات التي يمكن أن تقف أمامه.

إن صورة البطل الإيجابي في الأدب، لم تكن ثابتة الملامح، إنها صورة ديناميكية حية، لها طابعها المتفرد بالنسبة إلى كاتبها، هذا الكاتب الذي قد تتباين تركيبته بين أمة وأخرى، وبين زمن وآخر. «هذا بالإضافة إلى أن العالم يتغير أيضا، فموضوعيا، وفي كثير من النقاط، ليس العالم مثلما كان منذ مائة عام مثلا، لقد تطورت الحياة المادية والفكرية والسياسية بشكل واضح مثلما تغير المظهر الفيزيقي لمدننا وبيوتنا وقرانا وطرقنا...إلخ، هذا من ناحية.. ومن ناحية أخرى فإن معارفنا عما فينا وعما هو

موجود حولنا قد صادفت هي أيضا انقلابا صارخا، وبسبب هذا وذاك، تغيرت تماما العلاقات الذاتية التي نمارسها والعالم، وإذا كانت الرواية عملا إنسانيا يمثل الواقع فمن الطبيعي أن تتطور قواعد واقعيتها بالتوازي مع التطورات الأخرى)(١٧).

وخلاصة القول: إن البطل يجسد رؤية الفنان ومبادئه التي خلقها استيعابه الجمالي للواقع الذي يعيشه، وهذه المبادىء المقدمة من قبل الفنان تؤثر إيجابيا على تفكير القارىء وسلوكه، وتشكل ملامح توجيه بالنسبة إليه، بحيث تصبح هذه المبادىء قناعات راسخة لدى من يتبناها. إن البطل الأدبي يقف في الموقع الأمامي الذي يحمل دفة التغيير بما لديه من وعي تزوده به الأيام، من هنا يحمل البطل طابع الفاعلية التي تتجاوز سطور الحاضر المعاين نحو مستقبل حلم، لكنه مستقبل ممكن، مستقبل واقعي.

والبطل في الأدب تتفاوت تقنيات رسمه تبعا لثقافة الفنان، لكن ما يجمع ملامح الصورة الإيجابية، ان هذه التقنيات الفنية المختلفة تصب في بوتقة الهدف حيث يحث المؤلف قارئيه على التفكير بتصويره للموضوع.

وتبدو إيجابية البطل من خلال تجاوب القراء ومشاركتهم الوجدانية العريضة، وهذا ما نلمحه في صورة البطل الإيجابي الذي يجسد آمال وآلام الفئة العريضة من الشعب في المجتمعات التي تعاني من الاستغلال والتفاوت الطبقي، وقد تطرح صورة البطل الإيجابي آمالا وآلاما أخرى في المجتمعات المختلفة.

إن مفهوم البطل الإيجابي في الأدب مفهوم حي تتموضع فيه مواصفات وتقاطعات يقف في وسطها الماضي والحاضر والمستقبل.

وأخيرا نستطيع أن نقول: على الرغم من أن بعض الأعمال الأدبية التي تحمل صور البطولة الإيجابية، قد ولدت نتيجة الصلات الثقافية بين الأمم بعد أن توغلت الثقافة الفنية الحديثة بمساهماتها إلا أن صور الأبطال الإيجابيين في تلك الأعمال ظلت تحمل سيماء خاصة نابعة من طبيعة الحياة الاجتماعية، وهذا ما يلاحظه القارىء في الأعمال الروائية العربية مثل أعمال: «نجيب محفوظ، حنا مينة، عبد الرحمن منيف، الطيب صالح»، وفي كثير من الأعمال الأدبية على المستوى العالمي مثل أعمال: «مكسيم غوركي، شتريت ماتر، انديكرن»، وهذا ما يؤكد ان صورة البطل الإيجابي في العمل الأدبي هي صورة نسبية بالمنظور الخارجي مفتوحة بالمنظور الفني، حيث تتضمن آفاق هذه الصورة حياة الإنسان المعاصر بكل تنوعها اللامحدود، والتاريخ بفتوحاته وأحداثه الدرامية، ومجتمع المستقبل كما يتصوره الإنسان اليوم، وعالم المقاومة الفنية، وطموحات الناس لتحويل النظام الاجتماعي وأنفسهم، وإقامة نظام اجتماعي عادل، إن آفاق صورة البطل الإيجابي تشمل المدى اللامحدود للحياة الحية والإبداع.

وإذا كان «جرييه» قد هدم كل دعائم الفن الروائي وأعلن موت الرواية، وعدم جدوى الالتزام، وألغى كل دور اجتماعي أو سياسي للرواية، فإن الواقع يرفض هذا المنطق، كما يرفض رؤية «جرييه» في كتابه: «نحو رواية جديدة»، إذ لا رواية دون شخصيات أو أبطال أو بشر، فالاقتصار على تصوير الأشياء في العالم الخارجي دون تصويرها من داخل رؤية

البطل، فيه قتل لأبرز خصائص الفن الأساسية، كالعاطفة، والفكر..، وفيه قتل لوظيفة الفن ودوره (١٨).

إن النقل الحرفي لمفهوم البطل الإيجابي، والتطبيق الضيق له في أدبنا العربي، أدى ـ في النقد طبعا وليس في الواقع ـ إلى طرد أعمال أدبية قيمة من دائرة الفن لمجرد أن البطل فيها لم يكن إيجابيا، ولا بد من التفاهم، أولا على ان الأحكام النقدية، تنطلق من دراسة الأعمال الفنية الإبداعية أساسا، وليس العكس، ومن الطبيعي إن الكتابات النقدية تمارس تأثيراتها في الأعمال الفنية المقبلة، ولكن التأثير الحاسم في العمل الفني يخضع للواقع الاجتماعي نفسه ولقوانين العمل الفني، وقوانين حركة تطور الفن. ومن هذا المنطلق فإن البطل الإيجابي في العمل الفني يشكل قدوة وممارسة ومفهوما نضاليا كما يغدو ضرورة تاريخية، اجتماعية، روائية.

يقول حنا مينا «لقد هجست طويلا بالبطل الإيجابي وبعلاقته بفكرة الماضي، لا في الزمن وحده، حيث ينقلب الحاضر فورا، إلى ماض، مؤكدا السيولة الزمنية، وإنما في المكان، حيث يتغير كل شيء، وفي كل لحظة، دون أن نشعر، يغدو الإنسان غير ما كان، بيولوجيا وجغرافيا»(١٩).

وهذا يعني ان البطل ليس أبدا شخصية مثالية مختلقة، بل هو تعميم نموذجي للصفات الواقعية الموجودة عند هذه المجموعة الاجتماعية أو تلك، وفي هذا المجال يجدر بنا أن نلاحظ أن تلك الشخصية الأدبية التي يصورها الكاتب لتمثل نموذجا يحتذى ولتكون قدوة في السلوك الإنساني تحمل المثل والأفكار الجديدة في عصرها لذلك قد يعتقد بعض الناس أن تطوير الشخصيات الأدبية عمل سهل، وليس هذا الاعتقاد سليما، لأن تكوين الشخصية الأدبية من أصعب الأشياء إذ لا بد أن يرسم الفنان ملامحها رسما بينا من حيث أفكارها ومشاعرها وعواطفها لأنه يصور حياة نفس بتفاصيلها، وأن يظهر في تصويره البراعة والجودة الفنية.

ولا بد أن يكون لهذا المصور ذوق الفنان وبصيرة العالم المدقق في البحث والحدس (بيد أن البطل وإن مثل الواقع لا يشترط أن يمثل الصواب دائما، لأنه إذا كانت الملامح الفكرية المجسمة في الشخصية الرئيسية تعتبر شرطا ضروريا لتوضيح المركز الرئيسي في التكوين الفني فإنها لا تحتاج بالضرورة إلى أن تعرض التصورات الدقيقة من وجهة النظر المتصلة بالمضمون)(٢٠).

إن التطابق بين وجهة نظر الكاتب الذاتية إلى البطل الإيجابي والجوهر الموضوعي للشخصية التي يرسمها تتوقف على درجة فهمه لقوانين التطور الاجتماعي وعلى الموقف الفكري الذي يحتله في ميدان الصراع بين القديم والجديد، وهذا يعني ان دراسة البطل الإيجابي يجب أن تنطلق من الظروف التاريخية المحددة فدونها لا نستطيع أن نفهم الجوهر الموضوعي.

لذلك فإن دافع وجود ملامح البطل في أدبنا العربي الحديث وضرورة تنامي هذا الوجود يقتضي أن نكشف فعلا عن حركة الواقع وتعقيداته وهذا ما عبر عنه فيشر بقوله: «وإذا كان الفن حريصا على أداء وظيفته الاجتماعية فلا بد له أن يبين أن هذا العالم متغير وأن يساعد على تغييره»(٢١).

الهوامش

1- SIEHE WUCKEL, D.: "LITRERATUR", IN: KASPER, K. UND WUCKEL, DR. (HRSG), GRUND BEGRIFFE DER LITERATURANA-LYSE, 2. AFUL. LEIPZIG 1985, S.27FF.
2-SIEHE BERGER, CHR.: DER AUTOR UND 3EIN HELD, BERLIN 1983, S, 19
3-EBENDA, S. 19
4-EBENDA, S. 20
٥- أدفينا كوف، خاربشنكو، جماليات الصورة الفنية، ص٣.
٦- مرعي، فؤاد، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص ١٦ـ١٧.
٧- المرجع السابق، ص ٣٠ـ٣١.
٨- الهواري، أحمد إبراهيم، البطل المعاصر في الرواية المصرية، ص ١٥ـ١٦.
٩- المرجع السابق ص ١٥٧.
١٠- عياد، شكري، البطل في الأدب والأساطير، ص١٥٧.
١١- المرجع السابق، ص ١٥٨.
١٢- المرجع السابق، ص ٦٨.
١٣- الربيعي، محمود، قراءة الرواية، ص ٣٨ ـ ٣٩.
١٤- الهواري، أحمد إبراهيم، البطل المعاصر في الرواية المصرية، ص ٥٠.
١٥- عطية، أحمد محمد، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، ص ١٨.
١٦- بور سوف، بورسي، الواقعية اليوم وأبدا، ص ١٢٧
١٧- جرييه،آلان روب، نحو الرواية الجديدة، ص ١٤٠ـ١٤١.
١٨- المرجع السابق، ص ١٦٢.
١٩- مينة، حنا، هواجس في التجربة الروائية، ص ٩٥ ـ ٩٦.
٢٠- فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الفني، ص ١٦٠.
٢١- فيشر، أرنست، الاشتراكية والفن، ص ٧٧.

المصادر والمراجع العربية

٣- ادفينا كوف، خاربشنكو، جماليات الصورة الفنية، ترجمة رضا الطاهر، دار الهمداني، عدن، الطبعة الأولى: ١٩٨٤.
٤- جماعة من الأساتذة السوفييت، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب الدكتور فؤاد مرعي، دار الفارابي: ١٩٧٨.
٥- الهواري، أحمد إبراهيم، البطل المعاصر في الرواية المصرية، منشورات وزارة الإعلام العراقية: ١٩٧٦.
٦- عياد، د. شكري، البطل في الأدب والأساطير، القاهرة، طبعة أولى (١٩٥٩).
٧- الربيعي، محمود، قراءة الرواية دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤.
٨- عطية، أحمد محمد، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧.
٩- بوء سوف، بورسي، الواقعية اليوم وأبدا، ١٩٧٣.
١٠- جرييه، آلان روب، نحو الرواية الجديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف القاهرة.
١١- مينة، حنا، هواجس في التجربة الروائية، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى ١٩٨٢.
١٢- فضل . د.صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الفني، دار المعارف مصر، ط٢، ١٩٨١.
١٣- فيشر - أرنست، الاشتراكية والفن، دار القلم، بيروت ١٩٧٣.

1-SIEHE WUCKEL, D.: "LITRERATUR", IN: KASPER, K. UND WUCKEL, DR. (HRSG), GRUND BEGRIFFE DER LITE-RATURANALYSE, 2. AFUL. LEIPZIG 1985, S.27FF.
2-SIEHE BERGER, CHR.: DER AUTOR UND 3EIN HELD, BERLIN 1983, S, 19.

بنيـة الشخصيـة الـروائيـة ودلالاتها في روايـة

صاحب البيت

● محمد جمال باروت

رغم التشكيك «الشكلاني» بمفهوم الشخصية، والذي يرتبط أساسا بما أنجزه الشكلاني الروسي الكبير توماشفسكي، وإنكار ضرورة الشخصية للرواية، باعتبار الرواية نظاما من الحوافز على مؤدى ذلك الإنجاز، فإنه باستثناء بعض اتجاهات الرواية الجديدة، يثبت تاريخ الرواية أن الشخصية عنصر يتصل بقاؤه ببقاء الجنس الروائي نفسه.

يثير مفهوم الشخصية هذا أسئلة عن نوعية العلاقة ما بين الشخصية الروائية والشخصية الاجتماعية. فهل الشخصية الروائية تمثيل للشخصية الاجتماعية أم أنها تمثيل لذاتها، لا تعدو كونها كائنا لغويا، لا وجود له خارج الكلمات.

إذا كان التصور التقليدي يطابق ما بين الشخصية الروائية والشخصية الاجتماعية، مما يحول الشخصية الروائية إلى مجموعة من افتراضات المؤلف الايديولوجية والاجتماعية، فإن التصور الحديث لها ينطلق من أنها نتاج عمل تأليفي يوزع هويتها في النص، مما يجعل الشخصية ـ وهذا هو رأي فيليب هامون ـ تركيبا جديدا يقوم به القارىء أكثر مما هي تركيب يقوم به النص.

يقترب مفهوم الشخصية الروائية في هذا التصور الأخير، المتصل أساسا بالتصور اللساني، من مفهوم العلامة اللغوية، فيكون لها دال يرتبط باسمها وصفاتها، ومدلول يرتبط بما يقال عنها وبما تقوله وتقوم به، في الآن ذاته والذي يميزها عن تلك العلامة، من حيث إن وجودها ليس منجزا بشكل مسبق، بل مرتبطا بالتخيل وآلياته.

ومن هنا لا تتضح هوية الشخصية الروائية إلا في عملية القراءة بآلياتها التفسيرية والتأويلية، الأمر الذي يجعل تلك الشخصية متعددة الدلالات، فالصورة التي يكوّنها المتلقي عن الشخصية في عملية القراءة، لا ترتبط بتركيب النص لها وحسب، بل وبإعادة تركيب المتلقي لها، في ضوء احتمالية هذه الشخصية ومقروئيتها، ومخزون المتلقي الذي يضفي عليها محمولاته.

***

وتكتسب دراسة بنية الشخصية الروائية، وأشكال تصنيفها الممكنة، ودلالاتها، في «صاحب البيت» للروائية العربية المصرية لطيفة الزيات أهمية خاصة، يدفع إليها الدور الاستراتيجي لشخصيات هذه الرواية في مجرى أفعال وأحداث العالم السردي، أي في ما يندرج في إطار حبكته السردية، إذ تتصف هذه الرواية بأنها من الروايات التي تتميز بالحبكة، مقابل الروايات الأخرى لروائيين آخرين، والتي تتسم بغياب الحبكة أو غياب بعض عناصرها.

وإذا كان شكل تتابع الأحداث أو الأفعال، أحد العناصر الأساسية المحددة للحبكة، فإن هذا الشكل في رواية الزيات محكوم بالتوتر الداخلي ما بين هذه الأفعال، وهو التوتر الذي ينشأ في الرواية عن شبكة التعارضات الأساسية والثانوية ما بين الشخصيات، وفق تبولوجيا البطل والبطل المضاد بشكل أساسي، والتي سنتوقف عندها لاحقا.

وليس النمو الحدثي في رواية الزيات الذي يرمز له الراوي باسم «الرحلة» تأشيرا على أن الحدث لا يتم في أماكن الاستقرار الطبيعي للإنسان بل في أماكن مطاردة وتخف، سوى نتاج هذا التوتر الداخلي بين أفعال الشخصيات، وما تكشفه هذه الأفعال من نظرة الشخصية لنفسها وللعالم. فنجد أنفسنا إزاء نمو حدثي ما بين نقطة البداية ونقطة النهاية إلا أنها مفتوحة، كما نجد تبعا لمنطق هذا النمو نقطة الذروة التي تتحدد على مستوى الأفعال في العالم السردي، بصفعة «رفيق» لـ «سامية» الشخصية المضادة له،وقرارها النهائي بالرحيل، وترك «الرحلة». وما بين البداية والنهاية مرورا بالذروة، تترابط الحلقات السردية

سببيـــا، فكـل حلقـــة تفضي إلى الحلقـــة الأخرى، ومـــن هنا فـــإن بنية الحبكـــة هي منطق الترابط هذا.

يعني ذلك أنه إذا ما كان تحت أي جنس أدبي بنيـة عميقـــة أو خفيـة أو تحتيـــة، يمتصهـا العمل الأدبي أو ربما ينقضهـا، فـإن رواية الـزيات تمتص الحبكة التـي عُـرف بها الجنس الـــروائي تــاريخيـا، وتتنضد بنيويا في تظاهرة من تظاهراتها، هي على وجه الدقة، تظاهرة التوتر الداخلي بين أفعـال الشخصيات، الـوثيقة الصلـة ببنية الحبكة الكلاسيكية.

تخضـع حبكـــة «صـاحـــب البيـت» للشخصيات الأساسية، ويمثـل ذلك سمة بــارزة من سمات السرد البسيكـولوجـي الــذي تتحدد وظيفتـه بـإبراز خصـائص الشخصيـة. فيبــدأ الحدث بـاستيقـــاظ «سامية» في ساعة متـأخرة من الليل، على قرع شـديد لجرس البيـت، فتفتح البـاب متـوقعة زيـارة لـرجال الشرطـة، إلا أنها تفاجأ بـــ «رفيق» الذي يأمرهـا بتوضيب حوائجهـا بسرعة، والنـزول إلى السيارة، التي يقبـع فيها زوجها «محمـد» المعتقل. والذي نجح رفيق بتهريبه من المعتقل. وما أن تنطلق السيـارة حتى تـواجه بحـاجز أمني يبحـث عن المعتقـل الفار، فتكتشـف «سامية» للتـو، أنها مجرد «رقم» في خطة التهـريـب أو في العمليـة، عليهـا أن تنكـر شخصيتهـا، وأن تتصرف بشكل نقيـض لطبيعتها، وأن تتحول إلى «مسخ» يخضـع إلى متطلبات العملية وخطة قائدها «رفيق» الـذي حظـر عليهـا النظـر إلى زوجهـا في السيارة أو التحـدث معه لدواعـي الخطة. مما يشظيها داخليا، ويـزجها في تشظيات وفصامـات، ناتجة عـن التناقـض ما بين متطلبـات العمليـــة التـي تعكـــس محور الواجب وطبيعتها، السنتيمنتالية، الممتلئة والكثيفـــة نفسيـا التـــي تعكـــس محور العـــاطفـــة، فتقتضي العمليـــة أي محور الواجـب تمويت «عاطفتها» وأحـاسيسـها الفردية وإنكار هويتها.

بهذا المعنـى نحـــن هنـا إزاء نمـــوذج كلاسيكـي للشخصية، يمتـص تظاهـرة أساسية من تظاهـرات العقدة الكلاسيكية في الأدب العالمي، وهي عقـدة التناقض بين العـــاطفـــة والــواجـــب. ويكـــاد السرد البسيكـولوجـي الموظف أســاسا لإبــراز خصــائص الشخصيـة أن يكون بـرمتـه موجها لإضاءة هذه العقـدة. وبذلك تتقدم لنا «سـامية» منـذ بدايـة التوتـر الحدثي (مواجهة الحاجز الأمنـي الذي يبحث عن المعتقل الفـار) كشخصية بسيكـولوجيـة كثيفة نفسيـا وممتلئة عـاطفيا ومتميـزة «سنتيمنتاليا»، تعاني على نحو متشظ من عقـدة التناقـض بين العاطفـة والواجـب، مقـابل رفيـق الـذي لا تعرف شخصيتـه سـوى محور «الواجـب» بشكل صـارم. ويفسر ذلـك ارتبـــاط الـزمـــن النفسي في الـرواية بسـامية في حين يـرتبـط الزمـن الحسي برفيق.

وبكلام آخـر نحن في «صاحـب البيت» إزاء زمنين هما الـــزمـن النفسي المرتبـــط بالسرد العمـودي البسيكولوجي والـزمن الحسي المرتبط بالسرد الأفقي الخطي. ففي حين تتكون شخصية سـامية عبر طبقتين سرديتين مترابطتين هما الحاضر ـ الماضي، فإن شخصيـــة رفيق تتكـون أو تظهر عبر طبقـة سردية واحـدة هي طبقـة الحاضر. ومن هنـا فإن شخصية «سـامية» حـافلة بالمفارقات الزمنية من قبيل الاسترجاعات والاستباقات في حين أن شخصية «رفيق» تكاد تخلو منها.

مما لا شـك فيه أن المفـارقات الـزمنية السردية هـي قانـون في السرد، ناتـج عن

استعماله المطابقة ما بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، غير أن هذه المفارقات موظفة هنا برمتها لإبراز خصائص شخصية سامية وعقدها، إذ ترتبط هذه المفارقات برمتها بإضاءة العمق النفسي العمودي لسامية، استرجاعا أم استباقا. ولعل هذا ما يفسر مثلا في ضوء توظيف الرواية لعلاقة هذه المفارقات بإضاءة الشخصية، إننا نتعرف على معلومات كثيرة تتصل بسامية في حين أننا لا نتعرف على أية معلومات تتصل برفيق، سوى المعلومات المتصلة بحسية الرحلة أو عملية التهريب.

إن مدى المفارقة الاستذكارية laportee (والمقصود بالمدى المسافة الزمنية التي يشملها الاستذكار أو الاسترجاع) يصل عند سامية إلى سنة تعرفها على «محمد» وزواجها منه، ويعود بها إلى زمن الصبا في «البيت القديم» حيث الحياة التقليدية لعائلتها، فنعرف من خلال هذه المفارقة ومداها ماضي «سامية»، في حين أن «رفيق» ليس له أي استذكار أو استرجاع. ومن هنا فإن المداولات السردية الاسترجاعية أو الاستذكارية في رواية الزيات، ليست مجرد مفارقات يفرضها قانون استحالة التطابق ما بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، بل هي مفارقات موظفة لانتاج نوع من السرد النفسي العمودي لباطن الشخصية وحياتها الباطنة اللاشعورية. وتتصل شعرية السرد وشاعريته المهيمنة في «صاحب البيت» برمتها بهذا التوظيف البارع المتقن للغاية، حيث تشغل الاسترجاعات ذات اللغة الشعرية المونولوجية بالمعنى الضيق أو الخاص للكلمة حيزات واسعة من الشريط اللغوي السردي.

يدفعنا ذلك إلى اعتبار أن الرؤية السردية المهيمنة في رواية الزيات هي الرؤية السردية المرافقة (أي الرؤية مع وفق تصنيف بويون)، رغم ضميرها النحوي اللاشخصي الموضوعي أو الخلفي الذي هو ضمير الغائب (أي الرؤية من خلف أو الرؤية الخلفية). ومن هنا فإن السرد في الرواية موضوعي أو خلفي شكلا ويتم بالضمير اللاشخصي في حين أنه سرد ذاتي أو على وجه الدقة سرد بسيكولوجي وظيفة.

فالراوي / السارد الموضوعي اللاشخصي شكلا المرافق البسيكولوجي وظيفة، ينقض بسرعة طائرة نحو هدفه في تسريع السرد بشكل يضيء، التعارض أو التقاطب ما بين شخصية «سامية» الكثيفة نفسيا وشخصية «رفيق» المضادة المسطحة، بمعنى خلوها من العمق النفسي، باستثناء حالة يتيمة واحدة، هي الحالة التي يتخيل فيها شكل موته وهو مفتوح على السماء، وكأن شخصية «رفيق» ليست مسطحة بطبيعتها ـ وهذا تأويل من تأويلات عملية القراءة ـ بل إن شروط الواجب وإكراهاته القسرية هي التي تفرض عليه التسطيح وتمويت الأبعاد النفسية والعاطفية لكيانه، وهو ما يكشف ضمنا عن إدانة تلك الشروط العميقة القسرية القاهرة التي ترغم الكائن على تمويت ذاتيته. غير أن ذلك لا يستطيع تحصيله إلا في احتمال، من احتمالات القراءة هو الاحتمال التأويلي، في حين أن المحور التركيبي للرواية وهو محور علاقات الحضور لا يسعفنا كثيرا بذلك.

يتم تسريع السرد بهدف الوصول إلى الخاتمة، ضمن نظام الحبكة: والذروة والنهاية أو «لحظة التنوير» كما تسمى بلغة، النقد الكلاسيكي، ويأخذ هذا

التسريع تقنيا شكل ضمور المشهد أو الوصف. فالمشهد والوصف هما حالتان يتوقف فيهما الزمن أي السرد ذلك أن لا سرد بدون زمن، والسرد كتلة زمنية أولا وأخيرا. حتى أن المشهد الحواري المتوافر شكليا على مواصفات المشهد لا نعثر عليه في رواية الزيات إلا في شكل مفارقة زمنية سردية استباقية، أي في شكل مفارقة لها ارتباط كامل ومطلق هنا بالسرد النفسي العمودي (الفصل العاشر) حين تستبق سامية ما يقوله رفيق وزوجها محمد عنها، فيترتب على ذلك انفجارها الداخلي ووصول الحبكة إلى الذروة، بصفع رفيق لها، وقرارها بترك الرحلة أو العملية أو «اللعبة»، في حين أن الوصف لا سيما الفيزيقي يضمر إلى مستوى ثانوي، فالصورة الفيزيقية الوحيدة هي صورة «صاحب البيت العجوز» صاحب البيت المؤجر الذي هو مخبأ سري لأطراف عملية التهريب. ونعني هنا الوصف المنظومي أي الموظف كوصف، من دون تجاهل أن الأفعال والأسماء تحمل بحد ذاتها وصفا. إننا نعني إذن بالوصف المعنى التقني الضيق والمحدد له، الذي يتوقف فيه الزمن. وحضور الوصف بهذا المعنى المحدد في رواية الزيات هو ثانوي للغاية.

فبلغة توماشفسكي تهيمن في رواية الزيات الحوافز الديناميكية المختصة بوصف تحركات وأفعال الأبطال وإضاءة دوافعهم، في حين يتراجع حضور الحوافز القارة المختصة بوصف ما يتصل بالبيئة والوسط إلى مستوى ثانوي، ويساعدنا ذلك على فهم تراجع الحوار المشهدي لصالح الحوار السردي. فالحوار المشهدي يكون قائما بذاته ولذاته، ويكاد الزمن يتوقف فيه، إذ يتطابق في لحظة زمن الحكاية مع زمن الخطاب، وهو ما لا ينسجم مع وظيفة تسريع السرد في شريط سردي قصير كشريط «صاحب البيت». في حين أن ما يمكن تسميته بالحوار السردي في رواية الزيات هو حوار مندغم في السرد، إنه متمم له ومرمم ويتم بواسطة الراوي. وكل ذلك على ارتباط بتسريع وتيرة السرد المرتبطة بصورها بحدة التوتر الداخلي ما بين أفعال الشخصيات والنمو التوتري المتسارع للحدث باتجاه الذروة ومن ثم النهاية التي هي مفتوحة في رواية الزيات.

نستخلص من ذلك أن الرؤية السردية تضيء شخصية «رفيق» على مستوى واحد، هو مستوى الزمن الأفقي المرتبط بالسرد الخطي، في حين أنها تضيء شخصية «سامية» المضادة على طبقتين سرديتين، هما الحاضر — الماضي. فكل لحظة في الحاضر تستدعي لدى سامية لحظة في الماضي بشكل متواشج. يرتبط ذلك بكثافتها النفسية المتعددة الأبعاد، وكمثال على ذلك هذه الخطاطة الجزئية.

الحاضر

تضع سامية معجون الأسنان والفرشاة في الحقيبة متأهبة للخروج مع «رفيق» من البيت للهرب مع محمد (٩)

محمد يحاور سامية عن تغيرها خلال فترة اعتقاله

الماضي

تسترجع في اللحظة نفسها، لحظة الاعتقال الأول لزوجها وانتزاعها منه، حين تصرفت بعفوية، كي تناوله الفرشاة ومعجون الأسنان، وسط سخرية الأمن، ودعوة عائلتها لها للعودة إلى «البيت

القديم» الذي اختارت بزواجها من محمد «البيت الجديد» التحرر منه، وحنينها «النوستالجي» لهذا البيت، وتدفق ذكريات الدراسة الجامعية والزواج وانتظار الإفراج عن محمد. استرجاعها لأمها، تذكرها للقاء الأول بمحمد (٦٧١، ٧١)

يمكن المضي تفصيلا بهذه الخطاطة أو الترسيمة، وهو ما يشير بوضوح إلى إبراز خصائص شخصية «سامية» عبر طبقتين سرديتين مترابطتين في السرد للتو، هما طبقتا الحاضر / الماضي، السرد الأفقي الذي يستدعي فورا سردا نفسيا عموديا. والعقدة الكلاسيكية التي تحكم «سامية» في التناقض ما بين العاطفة والواجب، تنجلي برمتها هنا، ففي حين ترتبط طبقة الحاضر السردية الأفقية بالواجب، الذي تمليه شروط العملية، فإن طبقة الماضي العمودية ترتبط بالعاطفة أو بـ «السنتيمنتالية» القصوى للشخصية.

***

تبعا لهذه العلاقة الوشيجة ما بين الشخصيات الأساسية والحبكة، وخضوع الحبكة للشخصيات، تكتسب دوال الشخصيات في «صاحب البيت» وظائف متعددة ومقصدية في آن. ويأتي في طليعة هذه الوظائف توفير عنصري المقروئية والاحتمالية للشخصية الروائية، وهما عنصران موجهان للمتلقي في عملية القراءة، بشكل تومىء فيه الشخصية بواقعيتها واحتماليتها، وأنها ليست مجرد كائن لفظي من أوراق وكلمات. فلا يتحقق هذا الإيماء إلا في عملية القراءة، التي تسبغ محمولاتها على الشخصيات، وتكون صورة تأليفية جديدة لها بهذا القدر أو ذلك، مرتبطة بآليات القراءة ومخزوناتها.

تكون الشخصية هنا تركيبا يقوم به المتلقي، غير أنه تركيب مرتبط هنا تحديدا إلى حد بعيد بتركيب العالم السردي لها. الشخصية في الرواية كشريط سردي هي إذن من قبيل المحور التركيبي في حين أنها في المحولات عنها في عملية القراءةمن قبيل المحور التواردي أو الاستبدالي.

يلعب المحور التركيبي للشخصية، أي محور علاقات الحضور، دورا تأشيريا إذن للمحور التواردي أو الاستبدالي، أي علاقات الغياب ـ علاقات القراءة، ومن هنا فإن الأوصاف والنعوت والأسماء المسندة إلى الشخصيات في رواية الزيات تضطلع بدور الدوال الوظيفية الإيحائية والتأشيرية، وتحكمها من جهة أخرى حوافز مقصدية لإضفاء بعد دلالي خاص على الشخصية، إلا أنها حوافز مفتوحة، بمعنى أنها تتيح لعلاقات الغياب حرية التدخل بالاستبدالات والتواردات. ومن هنا وظيفة عدم اهتمام الراوي بالصور الفيزيقية مثلا للشخصيات باستثناء صورة «صاحب البيت» التي سنتوقف عندها لاحقا، وهو ما يعني مقصدية في إتاحة مساحة «حرة لعلاقات الغياب أو التأويل.

يمكن اعتبار اسم الشخصية أحد العناصر الأساسية في هذه الدوال. إذ ليس الاسم في رواية الزيات، وسواء كان اسم علم أم فكرة، مجرد كلمة اعتباطية بل كلمة معرفة دالة تنبىء بمعلومات عمودية أو أفقية عن الشخصية تساعد على مقروئيتها. وهذا الإعلام ضمني، بمعنى أنه ينبثق ولكن داخل السياق من إشعاع الاسم بتوارداته أو استبدالاته الدلالية المكنة، وهي التواردات أو الاستبدالات المحكومة حتما بفعاليات القراءة.

وتكمن وظيفة هذه الدوال المرتبطة

بـالأسماء والصفـــات في التــأشير النصي والإيحائي في آن على تلـــك التـــواردات في عملية القــراءة أي على الدلالة، حيث تــأخذ التوارادت أو الاستبدالات حتما آلية ذاتية في تطورها تضاعـف الدلالة وتثريها. غير أن القراءة إذ تبدو محكـومة بهذا القدر أو ذلك بسياق الدوال ومـا تؤشر عليه، فإنها في فعاليتهـا المركبة تعيد بنـاء الشخصية، وتبنـــي صـــورة مختلفة لها، أو وجـوهـا أخرى، قـد تكون متعـددة بتعدد عمليـات القراءة نفسهـا، حتى لدى المتلقي الــواحد نفسه، بما في ذلــك المؤلف أيضا، الـذي لن يمكنـه ســوى تقـديـم قـراءة عبر زيـارة للنص.

تقدم رواية الزيـات الشخصية إما عبر اسمهـا أو صفة مـن صفـاتها، قد تكـون خلقية أو مهنية، أو فيزيقية. وهذا التقديم عبر الاسم أو الصفــة هو تقـديم للــدال في الشخصيـــة بـاعتبـارها مـركبـا مــن دال ومـدلـول، يقترب مـن مفهـوم العـلامــة اللغويـة ويتميز عنه في آن. وإذا ما تـوقفنا عند هذه الدوال لعثـرنا بيسر على وظائفها المقصـديـة الإيحائيـــة والتـأشيريـة على الأبعـاد الدلاليـة الحضـوريـة والغائبـة للشخصية. ويكـاد يكون قانونـا في رواية الزيات أن يقدم دال الشخصيـات الثانوية الخيطية الرابطـة عبر صفاتها في حين يتم تقـديم دال الشخصيـات الأساسيـة عبر اسم دال بها. يستثنـى من هذا الـذي يكاد يكون قانونا مصغـرا، شخصية «صاحب البيت» والتـي حملت عنـوانه الـرواية، إذ تتعمد الرواية تنكيره وعـدم ذكر اسمه في الآن الذي تـورد صورة فيزيقيـة وخلقية وسلوكية له. غير أن اسم «صاحب البيت» المنكر يضطلع في السياق بوظيفة اسم علم من نوع خـاص، أي من نوع إيديـولوجي محدد، مؤشر لما تـرمز له هــذه الشخصية من رؤيــة للعالم فهذا التنكير محكـوم هنا بحوافـز بناء صورة دلاليــة منمذجــة له، تتخطـــى الشخصيــة إلى الشريحة التـــي تنتمي لها، ولربما الطبقة بمعنى ما. فليس «صـــاحــب البيت» في هــذا الإطـار ســوى صورة دالة عن شريحة يتجاوزها التعيين المشخـص لاســم العلم، حيـث يـوقـظ في «ســامية» السنتيمنتـالية» التـي ترفـض واقعها الاجتماعـي (واقع البيـت القديـم وعـلاقاتـه التقليـديـة) وواقع الخطـة / العملية (واقع إرغامهـا على إنكار ذاتيتها) نوعا من «ثأر»، يبرز فيه «صاحب البيت» كشخصيـة بسيكـولـوجيـة واجتماعيـة مضادة لسامية ويقود الراوي الاحتدام ما بينهما في لحظـة التنويـر أو «الخاتمة» إلى أقصـاه. تصفّي ســاميـة حســاباتها مـع «صاحب البيت» وكأنها تصفّي الحسابات نفسها مع «البيت القديم»، أي مع ماضيها التقليدي المليء بالقسر والأوامر والإرغام. تتعـرف على «صاحـب البيت» لأول مـرة ولكنها قـد تعرفـت عليه مـرات. إنه هنـا إضـافة إلى صـورته التقليـدية الجاهـزة، يعيق تفتح ذاتيتها، وتعبيرها الصريح عن نفسها، فيغـدو «صاحـب البيت» اختـزالا لمسلسل قهـر تثأر منـه ساميـة بإمـاتته وولادتها بشكل جـديد. مـن هنا لم تلجـأ الرواية إلى تعريفه بـاسم علم بل اختارت تنكيره بشكل مقصدي، ليـدل على صورة كلية دالة لــ «صاحب البيت».

خـــارج هــذا الاستثنـــاء، فـــإن دوال الشخصية، بالاسم أو بـالصفات، شديدة الإيحاء والتـأشير. وتظهـر الشخصيـات الخيطيـة الـرابطة الخاضعـة للحبكـة أو للشخصيات الثانوية ليس بأسماء علم بل بأحـد صفاتها، فـدوال هذه الشخصيـات هي مـن نوع «صاحب الصـوت الأجش» و«بائع الجرائد الأعور» و«ســائق سيارة

التاكسي» و«عسكري الدورية» و«رجل جامد الوجه» و«سيدة ريفية» و«السيدة المترحلة».. الخ فكل دال من هذه الدوال يوفر معلومة أو أنباء عن الشخصية، يؤكد سمة معينة لها، يقصدها الراوي في سياق العالم السردي الذي يتولى برمجته.

في حين أن دوال الشخصيات الأساسية التي تخضع الحبكة لها، تظهر دوما، باسم علم دال، فاسم العلم «سامية» شديد التداخل دلاليا بطبيعتها «السنتيمنتالية» الرافضة للواقع والمتمردة عليه رغم انشدادها «النوستالجي» المتناقض أو التأزمي له. فهي كشخصية تقوم رؤيتها للعالم على أن العاطفة أسمى من الواجب، وأن الماهية العميقة للكائن أسمى من الكائن، ترتبط دلاليا بمعنى من معاني «السمو»، وأن على الكائن ألا يضحي بسموه السنتيمنتالي» في سبيل «الواجب» أي الذي هنا هو الاضطرار القسري، واضطرارات عملية التهريب على المستوى الضيق لشريط أفعال العالم السردي.

أما اسم الشخصية المضادة «رفيق» الذي يظهر لنا منذ الصفحة الأولى في رؤية سامية المسبقة عنه كـ «عدواني ومقتحم» ومغرم بالجرأة، وإثبات الفعالية والاستحسان والاعجاب، فإنه شديد الإيحاء والتأشير، وقد وفر إطلاق هذا الاسم مع بعض السياقات الجزئية التي طوح بها، على الرواية كثيرا من الحشو والتفصيل، لعرض ما يرتبط به. فهو بحد ذاته اسم دال. إنه اسم علم واسم هيئة في آن. وتتوفر مقروئية ذلك في أن رفيق الشخصية الصارمة التي تموت عاطفتها في سبيل الواجب، يعتبر نفسه والآخرين، مجرد أداة من أدوات المنظمة السرية الراديكالية، وهو بوصفه أداة بيد قوة عظمى اسمها المنظمة، يهرب رفيق، ويدعو سامية للاشتراك في الخطة، ويرغمها على انتحال وضعية العروس، ويصفعها ويقر لها بترك اللعبة والانفصال عنها. فاسم «رفيق» قد أضحى بشيوع الاستخدام النسبي في أوساط معينة اسم علم. وتستثمر الزيات ذلك، غير أنها تستثمره كي تشير إلى المعنى الدال المحدد لما يرمز له الاسم ويدل عليه من منظمة راديكالية، يسمح لنا النص ـ تأويلا وقراءة ـ القول إنها منظمة يسارية. بهذا المعنى، الأقل أهمية في اسم «رفيق» معنى اسم العلم الاعتباطي، والأكثر أهمية المعنى الدلالي الذي يساعد عليه سياق الشخصية. إن اسم «رفيق» تبعا لذلك هو من نوع الاسم ـ الموضوع، وهو بوظيفته التعريفية القلمية المحددة يضارع ولكن سلبيا الوظيفة التنكيرية غير العلمية لـ «صاحب البيت». غير أن الوظيفة تبقى هنا واحدة، رغم اختلاف الشخصيتين، المعرَّفة والمنكَّرة. ويغدو الاسم هنا سواء معرَّفا أو مُنكَّرا مؤشرا على صورة دلالية كلية لرؤية الشخصية المعرَّفة أو المنكَّرة لنفسها وللعالم.

***

يمكننا في ضوء ما تقدم، تصنيف شخصيات «صاحب البيت» إلى شخصيات أساسية تخضع الحبكة لها. مثل شخصيات «سامية» و«رفيق» و«صاحب البيت»، وشخصيات خيطية رابطة للعالم السردي والدلالي، مثل شخصيات«الأم» و«سائق التاكسي» و«عسكري الدورية» و«بائع الجرائد الأعور». وهي برمتها شخصيات خاضعة للحبكة، تلعب على المستوى الوظيفي التقني دورا خيطيا رابطا ما بين الأفعال والأحداث في العالم

السردي المحبوك بعناية. وتقع شخصية «محمد» موضوع الخطة أو الرحلة أو العملية بين هذين النمطين، وربما من هنا يأتي إطلاق اسم العلم الشائع والعام لها، الذي لا يوحي في إطار سياقه بدلالة معينة، من نوع دلالة اسم «رفيق» أو «سامية» مثلا. وبكلمة موجزة فإن جميع الدوال على الشخصيات في رواية الزيات مدروسة بعناية في إطار عنصري المقروئية والاحتمالية، وهما عنصران موجهان للمتلقي، في الآن الذي يتحكمان فيه بالعالم السردي.

***

سبق وأن أشرنا إلى أن السرد في رواية الزيات هو موضوعي لا شخصي شكلا أو نحويا في حين أنه سرد بسيكولوجي أو مرافق وظيفة، ونعني هنا على وجه محدد الرؤية السردية. يعني ذلك أن البرنامج السردي ليس تمثيلا لذاته، بقدر ما أن تمثيله لذاته متداخل على نحو عميق بنوايا وإرادات الرؤية المرافقة في توجيه المتلقي نحو دلالة ما، وان كان منحى هذا التوجيه حرا

فإذا كانت الدوال كما بينا، تؤشر إلى المدلولات، وكأن الزيات تتعمد هنا تخطي اعتباطية اللغة إلى التأشير على اسمها الرمزي الدال، فإن مدلول هذه الشخصيات لا ينشأ من تلك النوايا والإرادات والتعمد مع أهمية كل ذلك، بل ينشأ أساسا داخل قوانين العالم السردي الخاص، من شبكة التعارضات والتناقضات التي تقوم ما بين الشخصية والشخصية المضادة، وهو ما يتطلب بحث البنية الأساسية أو التحتية المضمرة لبنية الشخصية الروائية ودلالاتها في رواية الزيات.

في كل تلك السياقات، تؤطر بنية الشخصية الروائية في «صاحب البيت» تبولوجيا، بشكل نقي، إلى ثنائية البطل والبطل المضاد، اللذين يشكلان طرفي التناقض الأساسي في العالم الروائي، مما يمنح هذا العالم طبيعة ديالكتيكية ودرامية خاصة في آن، يبرزها السرد عبر آليته المهيمنة أي آلية السرد البسيكولوجي.

وإذا كان، النمط الأصلي لتيبولوجيا البطل والبطل المضاد، كما يشرح لنا «فراي» هو نمط البطل ـ الكائن السامي العلوي البطل المضاد ـ الكائن السفلي، فإن هذا النمط يحضر في رواية الزيات، في شكل خاص ومميز له، هو شكل التناقض ما بين شخصية «سامية» السنتيمنتالية أو العاطفية الحالمة الممتلئة أو الكثيفة نفسيا، وشخصية «رفيق» الواقعية العملية الصارمة التي تقيد عواطفها في سبيل الواجب، وتموت أبعادها النفسية، منكرة ذاتيتها وفرديتها. ومنكرة في إنكارها لذاتها وفرديتها ذات وفردية الآخر، الذي هو هنا على نحو محدد «سامية» المتشبثة بإينيتها وسنتيمنتاليتها، مما يبرز هويتها السلطوية القهرية، في الوقت نفسه الذي تكون فيه هذه الهوية القهرية نتاجا لشروط قهرية قسرية اضطرارية، فيدفع البرنامج السردي الصراع ما بين هذه الشخصية ومضادها إلى الذروة، التي تشكل في الآن ذاته ذروة الحبكة، فتقول سامية في حوار سردي، أي متمم للسرد وملتحم به: «رفيق نقيضي في كل شيء، نقيضي، لا تكف كما تقول وكأن هذا التناقض يمنحها الهوية والتعريف ـ ص ٦٢.. ثم يتواتر هذا القول مرة ثانية في

صفحة تالية: «سؤال من أنا يلح على الخاطر ورفيق نقيضي في كل شيء نقيضي - ص ٦» . بينما «رفيق» لا يعنيه سؤال الأنا من قريب أو بعيد، إذ يكون قد ألغى ذاته وذاتيته إلى حد عدم معرفته لها: «دا أنا شخصيا ما أعرفش أنا مين — ص ٦ و«الوضع يقتضي أن يتحول الإنسان إلى آلة تحسب وتخطط - ص ٣١».

وبهذا المعنى تحديدا، يتنضد التناقض ما بين هاتين الشخصيتين الأساسيتين في العالم السردي، في إطار التناقض بين ما بات يسمى بتبولوجيا الشخصية الكثيفة نفسيا متعددة الأبعاد والشخصية المسطحة أحادية البعد، وليس هذا التنضد أو التبنين سوى تظاهرة من تظاهرات البنية العميقة لتيبولوجيا البطل والبطل المضاد، التي تمتصها بنية الشخصيتين الأساسيتين في رواية الزيات. وبكلام أوضح فإن بنية البطل والبطل المضاد هي البنية المرجعية لثنائية شخصية «سامية» وشخصية «رفيق» المضادة.

في إطار هذه التيبولوجيا، تحكم بنية الشخصية المسطحة شخصية رفيق، حيث تتجلى عناصر هذه البنية مدرسيا، في إنكار الهوية، وإبراز التعود والتلقائية في ردها إلى نموذج متشابه، وهو ما يشكل نقضا حرفيا لشخصية سامية المتشبثة سنتيمنتاليا بهويتها الذاتية، كما يكمن العنصر الثاني المحدد لتسطيح الشخصية في تمويت «رفيق» للبعد البسيكولوجي الذاتي في شخصية مضادة، وتجريد ذاته من الثراء الانفعالي، وقابلية هذه الذات للتأثير والتنكر، فلا يرى في الأنا والهوية والعواطف والرغبات سوى «مطلقات» و«كلام فارغ» (قال: وكفى مطلقات عن الهوية، وهذا الكلام الفارغ، نعم على الإنسان أن يتكيف مع أوضاعه - ص ٤٢»

ويبرز العنصر الثالث الذي يتعلق بالرؤية السردية أو شكل التبئير، في أن الراوي لا يقدم لنا أية مواد نفسية تفسر أو تبرر سلوك شخصية «رفيق»، فمحورها يبقى مرتبطا بالسرد الأفقي الخطي دون استرجاعات أو استباقات.

ففي السياق السردي تبدو «سامية» متمردة على الواقع، حالمة بواقع ينسجم مع ذاتيتها السنتيمنتالية الطليقة والمتحررة من التنكير والتخفي والازدواج، في حين يبدو رفيق متوائما مع الواقع ومتدربا على الخضوع إلى اضطراراته، منكرا الذاتية، ومتفهما الانسجام معها. فيكون واقع سامية المرغوب أو الموهوم في عالم منظمة سرية ينفيه أقرب إلى طوبى في حين يبدو واقع رفيق هو الواقع الصخري العنيد المحقق بضرورته وإكراهاته. فنحن إزاء شخصية رافضة لواقعها مقابل شخصية مضادة متوائمة مع اضطرارات هذا الواقع ومضادات هذه الشخصية مضاعفة. إنها نظام الطاعة في البيت القديم والبيت الجديد وفي مخبأ صاحب البيت.

***

تبعا لتيبولوجيا التناقض ما بين شخصية «سامية» وشخصية» رفيق» المضادة، التي تمتص بتبولوجيا التناقض ما بين البطل والبطل المضاد، فإن مدلول الشخصية أو «قيمتها» بحسب تودوروف، لا يتضح من خلال هويتها المفردة وحسب، بقدر ما يتضح هنا على نحو جلي من خلال شبكة علاقات التناقض والتضاد ما بين الشخصيتين. وبهذا المعنى فإن المهم ليس وجودها

المُعطى بل كلمتها الأخيرة حول نفسها والعالم.

فيؤشر التناقض ما بين الشخصية والشخصية المضادة هنا، على التناقض في رؤية كل منهما لنفسه وللعالم، حيث يأخذ هذا التناقض على مستوى تلك الرؤية، شكل الصراع المتوافر المركب، ما بين الواجب والعاطفة، المغلق والمفتوح، المقيد والطليق، المسطح والمكثف، الموضوعي والذاتي، الجماعي والفردي، الواقعي السنتيمنتالي، المبرمج والتلقائي، الذكوري والأنثوي، الاستبدادي الحر، المتشابه والمختلف. وينجلي هذا المدلول المركب والمفتوح في آن على علاقات التأويل، عن التقاطب المتواتر ما بين المدلولين المتناقضين للشخصية والشخصية المضادة، اللتين ينفي كل منهما الآخر، فيأخذ الصراع ما بينهما، شكل صراع متوافر ما بين ضابط ومضبوط، قامع ومقموع، آمر ومنفذ، سيد ومسود، متسق ومهمش، حاكم ومحكوم.

فإذا كان العالم المغلق المقيد، المسطح والموضوعي، المبرمج والذكوري، المتسلط الآمر، الجماعي والمستبد يقوم على التشابه، الأمر الذي يحول الشخصية إلى «مسخ» أو «رقم» منكر بدون ذات أو أنا أو هوية، فإن العالم المفتوح الطليق، الكثيف والذاتي والتلقائي والفردي، يقوم على الاختلاف، وتوكيد الحس بالذات وبالهوية، ومقاومة عملية تنكير الذات ومسخها ورسمها وتوضيبها، ومن هنا إذا كانت علاقات التشابه تفرض التواؤم مع الواقع، فإن علاقات الاختلاف تفرض مواجهته، والبحث عن واقع أسمى منه، يقوم على الاختلاف وتوكيد الذات والهوية، وتقويض علاقات التسلط والإكراه والقمع والكبت.

بين علاقات التشابه وعلاقات الاختلاف، علاقات الاستبداد وعلاقات الحرية، لا يتشكل مدلول الشخصية أو الشخصية المضادة من تواتر العلامات أو الأوصاف المسندة إلى أي منهما وحسب، بل ويتشكل أساسا من التعارضات والتناقضات ما بين هاتين الشخصيتين ورؤية كل منهما للعالم، فتحدد وظيفة تلك العلامات أو الأوصاف المسندة في إتمام المدلول أو ترميمه وهو المدلول المفتوح الذي يقوم العالم السردي أو شكل الرؤية السردية المهيمنة فيه عليه، على إضاءته، كمدلول يتصل بالشخصية كرؤية للعالم. وهو ما يفسر لنا إلى حد ما، أن هذه الرؤية السردية رغم شكلها الخلفي الموضوعي، فإنها رؤية مرافقة في العمق، ينتج منها الراوي معرفة توجيهية إلا أنها مفتوحة بالمدلول الذي يتوخاه من شبكة تناقضات وشخصيات وأصوات ولغات عالمه السرديه، وذلك بهدف التأثير على المروي له، وتوجيهه إلى ذلك المدلول، المثبوت بشكل مركب في العالم السردي، والذي يستحيل تركيبه دون فعاليات عملية القراءة، وفعاليتها التأويلية بشكل أساسي.

وفي كلمة المؤلف المبثوثة في تناقضات وتعارضات شخصيات العالم السردي وأفعاله وتعددية لغاته، تدافع هذه المكافحة لطيفة الزيات عن قيم الحرية والهوية والاختلاف في مواجهة قيم الاستبداد والمسخ والتشويه والتشابه، منتجة في رؤيتها السردية مدلولا مفتوحا، يتيح للمتلقي ألا يكون أحد قرائها (بالمعنى التقليدي للقارىء) بل وأحد منتجيها الذين تثير نهايتها المفتوحة فيهم الأسئلة، ولربما إرادة فعل.

النسق الأسطوري/الواقعي في رواية:



● نذير جعفر

بعد «زهرة الصندل» و«باب الجمر» تأتي رواية: «دار المتعة» للكاتب: وليد إخلاصي لترسخ اتجاها جديدا في تجربته الإبداعية قوامه خلق أسطورة حديثة تستمد عناصرها من التاريخ والواقع الاجتماعي / السياسي المعاصر في نسيج فني يحقق انزياحات متعددة عبر علاقات: الزمان / المكان، والواقع / المتخيّل، والرمز / الدّلالة. حيث تطبع هذه العلاقات مجمل عناصر العمل الروائي بطابعها الخاص، فيكتسب الواقع من خلالها بعدا أسطوريا، وتكتسب الأسطورة بعدا واقعيا. وسنتوقف عند كل من هذه العلاقات على حده لاستنطاقها ومن ثم ربطها بالكل الروائي.

١- علاقات الزمان/المكان:

كما تخترق العلاقات الزمكانية (الزمانية/المكانية) الواقع الحياتي والمعيشي للناس، فتدخل في نسيج الوعي واللاوعي، وتشكل الفضاء الرحب للحلم والذاكرة، فإنها تخترق الفعل الروائي أيضا. ومن هنا يتعذّر وجود النّص الروائي خارج العلاقة الزمكانية. لكن هذه العلاقة لا تتكون وفق منظور واحد بل تأخذ أشكالا متعددة بتعدّد الموضوعات والتقنيات الفنيّة التي تنتظم من خلالها. ولعلّ الكشف عن الشكل الذي تتبدّى فيه هذه العلاقة يوضّح إلى حدّ بعيد طبيعة التشخيص والبناء الفنيّ في رواية: «دار المتعة».

تبدأ الرواية بمدخل مقتبس من «رسائل فارسية» لـ «مونتسكيو» فيه الكثير من الغرابة والسحر والغموض. وما أن نلج عالم الرواية حتى نجد أن هذا الغموض المنفتح على دلالات كثيرة هو سمة رئيسة تطبع بميسمها أحداث الرواية، وشخصياتها، وزمانها، ومكانها.

فالحبكة الأساسية التي تنتظم من خلالها الأحداث تقوم على الفقدان (فقدان الأب عبدالكريم) والبحث (بحث جواد عن أبيه) واللقاء (لقاء جواد بالجوهري، وبالمرأة في أرشيف الجنون، وبالحاج مصطفى الصارم رئيس جمعية الهداية إلى السبيل القويم، ثم بأسمهان صاحبة دار المتعة والشخصية المحورية في الرواية.

ومع أن زمن السرد الروائي يتم في الحاضر فإن أحداثا عديدة تتخلّل رحلة (الفقدان، البحث، اللقاء) تلك. يعود بعضها إلى أكثر من قرن، وبعضها الآخر يمتّد إلى المستقبل مرورا بالحاضر. ويتتابع السرد ــ على الأغلب ـ بصيغة الراوي الغائب (هو) العارف بكل شيء، أو بصيغة الراوي المتكلم أحيانا، عبر نسق زمني متقطع في سيره الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل وبالعكس. وفيما يقف الراوي الغائب وراء الأحداث والأفعال فيعكسها وينقلها (بموضوعية) نرى الراوي المتكلم يقف مع الأحداث ويحاول أن يكون طرفا فيها: «كان للمدينة حظ في اجتذاب الأموال الأجنبية التي تدفّقت عليها من كلّ اتجاه فتغيرت ملامحها وكأن عليها لمسة شيخ الجان الذي تروي الحكاية أنه ألهم آخر المغول شخصيا أن يوقف المذبحة الشهيرة التي ساهم ضحاياها من أهل المدينة في تتويج التل الكلي الذي سنأتى على ذكره».

فالأفعال الثلاثة: (كان، تروي، سنأتى) في المقطع السابق تمثل الانتقال التدريجي من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى المستقبل. كما تكشف عن صورة الراوي التي تتناوب بين صيغتي (الغائب) و (المتكلّم) فتخلّص السرد من أحاديته ورتابته، هذا السرد الذي يغتني في مواطن كثيرة من الرواية بانفتاح موقع الراوي الكليّ المعرفة على الكلام المؤسلب للرواة الآخرين، وكتاب اليوميّات، والمذكرات، ومنهم الشيخ الألفي والشيخ الخلوتي على سبيل المثال.

وفي القسم الثاني من الرواية نجد زمنا آخر يوسع مدة جريان الزمن المتقطع بإقحام قصص قصيرة استطرادية داخل القصة الكبرى، كقصّة المعمّرين الثلاثة، وقصة سليمان الحلبي، وقصة يوسف بن أيوب، وقصة البغل والحصان، وقصة الفنان والرجل المهيب، وقصة المذنّب... الخ. وفي انفتاح الرواية على هذه القصص

نلمح التأثر الواضح بألف ليلة وليلة حيث يحل الراوي جواد محل شهرزاد (المعرفة)، وتحل المستمعة أسمهان محل شهريار (السلطة).

هذا التداخل واللعب في زمن الأحداث وأشكال السرد يتبعه تداخل ولعب مماثل في الحيّز المكاني وموقعه ونوعه. فمن «المنتصرة الصغرى» بلدة عبدالكريم الأساسية التي لا نعرف موقعها إلى «المنتصرة الكبرى» بلدة الجوهري المجهولة أيضا. ومن الأمكنة المغلقة / المعادية (مشفى المجانين، جمعية الهداية، الزنزانة) إلى الأمكنة المفتوحة / الأليفة (محطة القطار، الطريق، الحديقة).

إنّ العلاقة الزمكانية كما تتبدّى من خلال السرد لا تحمل طابعا عضويا بل طابعا آليا يجعل النسق الزمني الأساسي للرواية مجردا ومعزولا وغير مموضع في الزمن المعيشي / الحياتي.

وهذا الزمن المجرد في علاقته بالفضاء المكانى (المفترض) لا يشكل واقعا فنيا موازيا للواقع الفعلي وإنما يشكل مناخا أسطوريا / واقعيا، تلتبس فيه الأحداث والشخصيات والرؤى الفكرية والتجارب التي تحملها الرواية، ممّا يسمح بتعدد الإمكانات والاحتمالات أمام المتلقي في قراءته للنص. ولعل هذا يعبرّ بدرجة أو بأخرى عن رغبة الكاتب في عدم تحمّله المسؤولية المباشرة عن أفكاره المبثوثة هنا وهناك فيتلطىّ تارة خلف الرواة وتارة خلف كتّاب اليوميات والمذكرات والبحوث الوهميين، ويبتعد عن التحديد الزمكانى لئلا (يساء فهمه)، ونراه يصرّح بذلك علانية على لسان الراوي فيقول: «وقيل في معرض الدفاع عن عدم الدقة في التواريخ إنه مقصود ويهدف إلى التمويه أحيانا كي لا يدان صاحب اليوميات أنه يقصد عهدا بعينه أو فترة زمنية محّددة».

وهذا ما فعله «مونتسكيو» في «رسائل فارسية» أيضا عندما لجأ إلى أسلوب خاص هو أسلوب (عدم الفهم) في فضحه للنظام الاجتماعي الفرنسي من وجهة نظر أجنبي لا يفهمه.

إنّ المناخ الأسطوري / الواقعي لا يتأتى في الرواية من ضبابية الزمكان فحسب، بل من الطريقة التي تقدم بها شخصيات الرواية في علاقتها بالزمكان. فهذه الشخصيات لاتقدم كشخصيات قيد التطور والحياة بل كشخصيات ثابتة ومكتملة من أول الرواية حتى نهايتها لذلك فإن الزمكان لا يفعل فعله فيها ولا يترك أثرا يدل على جريانه فيها، إنها شخصيات تقول لا شخصيات تفعل، وهي في قولها لا تكشف عن تعدّد الأصوات والتنوع الكلامي / الاجتماعي بقدر ما تكشف عن لغة المؤلف المباشرة والناجزة. هذه اللغة لا تصوّر الشخصية / النموذج في ترددها وإقدامها، في ضعفها وقوتها، في قوى الشر والخير الكامنة فيها، وإنما تصور الشخصية / الفكرة التي تجسّد مثلا مطلقا سواء أكان وضيعاً أو ساميا كشخصية أسمهان التي جاءت على منوال (الراس) في «باب الجمر).

فكما أن (الراس) الذي أصبح عمره ثلاثة قرون ومازال حيا يمثل القوة، العنف السيطرة، فإن أسمهان هي الأخرى يتجاوز عمرها القرن وتظل المرأة الجميلة، المتألقة، والشهوانية التي تمثل القوة مقرونة بالفتنة والإغراء، حتى أن الراوي ذاته يميل إلى تأكيد صفاتها المطلقة التي تضعها خارج علاقات الزمكان وتأثيراته: «إلاّ أنّ أسمهان ستظل عبر كل ما كتب في السنوات

الماضية رمزا للأنثى في معناها المطلق، حتى أن الحديث عن أية امرأة كان يظن أحيانا على أنه حديث عنها، كما أن ذكر اسمهان مجّردا قد يعني الحديث عن أية امرأة كان لها ذكر قوي في المدينة»، «هي التي تعلمّك وهي التي تمحو من ذاكرتك كل شيء»، «المرض منها، وفيها الشفاء». إنها الصفات التي تجسّد الشخصية / الفكرة، المعزولة عن شرطها الاجتماعي لا الشخصية التي تتطور بفعل الظروف المحيطة بها. أما الشخصية النقيضة لأسمهان فهي شخصية جواد التي تذكرنا بـ «محبة الجمر» في «باب الجمر». فكما كان «محبة» يجسد قيم الحق والمعرفة والجمال فإن جواد هو الآخر يمثل تلك القيم، ويدافع عنها دون أن نلمح صراعا حادا في داخله حتى عندما يتعرض لأشد المواقف إغراء وفتنة من قبل أسمهان. فهو الآخر شخصية مكتملة ليس فيها أي احتمال لصيرورة أو تغيير، وكأنها معزولة عن تأثير الظروف والعلاقات الزمكانية، مما يجعلها أقرب لنشاط الفكر المجرد منها إلى الشخصية الإنسانية التي تصور كعالم من الدوافع والرغبات والانفعالات في المقام الأول. ولا تختلف بقية الشخصيات الأخرى من حيث خصائص تشخيصها الفنّي عماّ قدّمناه، كشخصية عبدالكريم، وشخصية الجوهري (الحكمة، الحق، العدالة) اللذين يشكلان مع جواد المحور الأول في مواجهة المستمسك، والحاج مصطفى الصارم (العنف، السيطرة، الاستبداد) مع اسمهان المحور الثاني في هذا الصراع.

٢ـ الواقع / المتخيّل:

العلاقة بين المتخيل والواقع المادي / الاجتماعي في العمل الفني هي علاقة الدّال بالمدلول، وفي هذه المسافة التي تفصل الدّال (المتخيّل) عن المدلول (الوقائع والأحداث) يولد الالتباس، وتتعدّد الاحتمالات في «دار المتعة» بين الحقيقة والوهم، وبين الواقع والأسطورة.

فالمتخيّل الذي ينهض عبر ذاكرة ومخيّلة الكاتب من علاقات الواقع الموضوعي ذاتها، ويشكّل عالمه المستقل، غير المعزول عنها، هذا المتخيّل يمكن أن نلاحظه على عدة مستويات:

ــ فعلى المستوى المكاني: هناك «المنتصرة الكبرى» التي تشكل مسرح الأحداث والصراع في الرواية، حيث يلتقي فيها عبدالكريم قبل اختفائه بالجوهري صاحب نزل «النجمة الدولي»، كما يحل فيها جواد أثناء رحلة البحث عن أبيه المفقود فيتعرّف إلى الجوهري، ثم يلتقي بكلّ من المرأة في أرشيف الجنون، والحاج مصطفى الصارم رئيس جمعية الهداية إلى السبيل القويم، وينتهي به المطاف في «دار المتعة» التي يلتقي فيها بأسمهان.

هذه المدينة كما تقدم من خلال الوصف تشبه مدينة حلب، في موقعها الجغرافي، ونظامها العمراني، ومركزها السياحي، حلب القديمة بقلعتها وأسوارها وتلالها وبساتينها، وحاراتها، وعرباتها، وحكاياتها. وحلب الجديدة بشوارعها وأسواقها ومحطاتها وتوسّعها المتسارع. لكن هذه الصورة تختلط بالصورة الأخرى المتخيّلة للمدينة فتتشابك الصورتان وتضيع الحدود ما بينهما فتتحول حلب إلى «المنتصرة الكبرى»، ويتحوّل فيها خان التنابلة المملوكي إلى مطعم فرنسي تلحق به أركان مموهة لعرض أفلام الفيديو المثيرة، فيما تتحول بقايا قلعة النسور إلى مسرح في الهوء

الطلق، وقاعة الفرسان في تلك القلعة إلى ناد عالمي للقمار، وأروقة التكية الشيبانية إلى دار لعرض الأزياء!!

هذه المفارقة القائمة بين الأسماء والمسمّيات، بين القديم والجديد، والحاضر والمستقبل، تكشف عن التداخل العميق بين الواقع والمتخيل من ناحية، وتساهم في التمويه الذي يجعل من المكان/المدينة موقعا (عائما) تتحدّد جغرافيته ودلالته بحسب السياق الذي تتكشّف فيه لدى كل متلق من ناحية ثانية.

ومن هنا يمكن أن تكون «المنتصرة الكبرى» هي حلب، أو دمشق، أو القاهرة، أو بغداد، أو الدار البيضاء على سبيل المثال.

مثل هذا التداخل بين الواقع والمتخيل على مستوى المكان يمكن أن نلاحظه أيضا في «باب الجمر» و«زهرة الصندل» فنتعرف إلى أحياء كثيرة منها: «حارة العين» و«حي الراس» و«حمام القمر» و«الأنصارية» وكلها أمكنة متخيلة تحمل الكثير من خصائص البيئة المحلية للكاتب.

وعلى مستوى الأحداث والوقائع: نرى المتخيّل يوهم بواقعيته فيتكيء على بعض الأسماء المعروفة في التاريخ السياسي المعاصر وينسج حولها حكايات (فانتازية) بغرض تعرية الواقع السائد. وهنا تحدث المفارقة بين واقعية وحقيقية تلك الأسماء ولا واقعية الأحداث والأفعال التي تقوم بها، كما هو الحال في قصة سليمان الحلبي والجنرال كليبر التي يتجاور فيها نسقان من القص، النسق الأول واقعي تقريري يقوم على سرد حادثة تاريخية معروفة: «هي حكاية رجلين وخنجر. رجل اسمه سليمان، وسموه بسليمان الحلبي. ورجل اسمه كليبر، وكان يدعى بالجنرال كليبر، أما الخنجر فلم يكن له سوى اسمه. وبعد أن قام سليمان الحلبي بإغماد خنجره في صدر الجنرال كليبر، سقط الرجل الثاني صريعا. ثم أن الرجل الأول حوكم فقتل».

والنسق الثاني (فانتازي) يستحضر شخصيتي سليمان الحلبي والجنرال كليبر في الماضي ويضعهما وجها لوجه في قلب المتغيرات العاصفة لعصرنا الحاضر: «كان كليبر يفكر بعد أن كـرّم في أنه جلس طويلا على حصانه محفوفا بالأزهار.. وتذكر خصمه سليمان الحلبي، وقال: أقطع المسافات على حصاني.. وأزور مدينة ذلك الرجل الذي كان قتله لي سببا في شهرتي وتكريمي..».

ومثل هذا التداخل بين الواقع والمتخيل، والوهم والحقيقة، نجده في معظم القصص التي كان يرويها جواد لأسمهان ومنها قصة: «يوسف بن أيوب» التي تعيد إنتاج قصة النبي يوسف بقالب معاصر شكلا ومحتوى، وكذلك قصة «المذنب» التي ترصد أحلام الناس وآمالهم من خلال ا لآثار المتوقعة لمرور مذنب هالي فوق كوكب الأرض.

ويتجلى التخييل أيضا في ابتكار أسماء جديدة لمسميّات لها وقعها الخاص في وعي المتلقي وتثير لديه السخرية والاستنكار عبر دلالاتها المتناقضة مع وظيفتها الحالية، مثل: دار التأديب والإصلاح المركزية، وإدارة التحقق من سلامة الوطن، ومؤسسة العيون الساهرة، وجمعية الهداية إلى السبيل القويم، وعيد الخبز، وأسبوع الأمانة، وعام الولاء للأسلاف الصالحين، وعيد القضاء على التسوّل، وغير ذلك مما قد يعكس رغبة خفية لدى الكاتب في أن تتطابق تلك الأسماء المتخيّلة مع

مسمياتها بشكل حقيقي في مجتمع تسوده العدالة والكفاية والطمأنينة.

٣ـ الرمز / الدلالة

تكتسب الشخصيات والأمكنة والأشياء في «دار المتعة» أبعادا رمزية فتتجاوز دلالاتها الخاصة إلى دلالات عامة تعكس على الأغلب آراء الكاتب وأفكاره ورؤيته للحياة.

ومن خلال تلك الأبعاد الرمزية يمكننا العثور على بعض المفاتيح للدخول في عالم الرواية والكشف عن محاور الصراع الأساسية فيها.

ولعل أحد تلك المفاتيح هو عنوان الرواية ذاتها: «دار المتعة». فدار المتعة كما تبدو لنا ليست مجرد وكر للدعارة يستقطب السائحين ورجال الأعمال وذوي الثروات والمناصب، بل هي رمز تكويني يغتني ويتطور مع تنامي السرد الروائي ليدل على الشكل الذي تتمظهر من خلاله السلطة الشرقية الثيوقراطية، ببلاطها وجواريها، بفتنتها وجبروتها، بعشاقها وضحاياها. والذي يعزّز هذا الاستنتاج هو أن الدار قد شيدت فوق «تل المذابح»، واستمرار وجودها فوق ذلك التل يكشف هوية السلطات التي تتعاقب عليها مع مرور الزمن. وكما كانت «دار المتعة» محط اهتمام وحماية في الماضي فقد ظلت تستأثر بعناية 'لتنظيمات والأحزاب في الحاضر: «الشيخ قد ألمح إلى أن الهواء الأصفر الذي اجتاح المدينة، كان وباء مزاجيا، فلم يدخل أحياء التلال العالية... ولا يعلم أحد كيف يمكن لغضب الله أن يتجاوز مثلا سكان دار المتعة والمتردّدين عليها». «وسيتكرّر مع المراحل المتعاقبة إدراج قضية دار المتعة في برامج أحزاب وجمعيات، تربط بين ما يحدث فيها من دعارة وبين السلطات الإدارية المتعاقبة».

أمّا شخصية أسمهان التي تكاد لا تخلو صفحة من ذكرها صراحة أو مواربة، فهي تجسيد لتلك السلطة التي تمارس نفوذها في «دار المتعة»، فتدير عقول الرجال، وتهيمن على المدينة وحكامها ومصائر الناس فيها. ومن هنا فإن اكتشاف جواد لحقيقتها عبر التساقط التدريجي لأجزاء اللوحة الجدارية والذي كان يتتابع بتتابع الحكايات التي يقصها دليل على اكتشافه لحقيقة السلطة نفسها التي لا تعدو أن تكون مصيدة تستوجب الحذر من إغرائها وسحر بريقها الكاذب: «وكانت دار المتعة في كمالها كما الشيطان يظهر جميلا ليزين للناس درب الأحزان»، وربما هذا ما دفع الجوهري إلى مخاطبة جواد: «انفذ بجلدك قبل فوات الأوان».

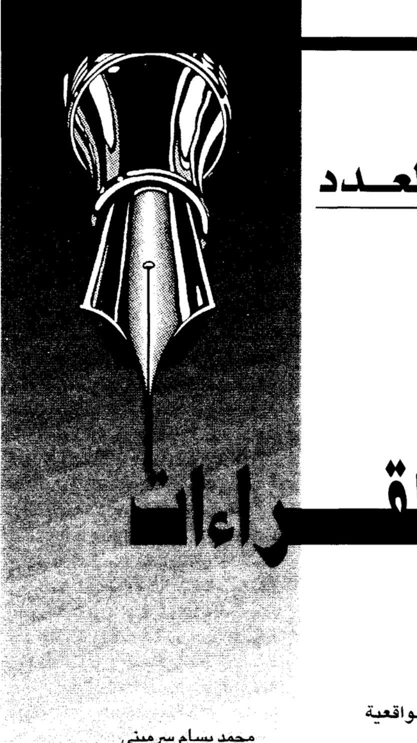
وإذا كان عبدالكريم قد استهوته لعبة الشيطان تلك، فاختفى في دهاليز دار المتعة وراح ضحية إغرائها، فإن ابنه جواد الذي يمثل (المعرفة) من خلال قدرته على نسج الحكايات وقصها، قد انتصر على اسمهان (السلطة، الفتنة، القوة) عندما، امتنع عن الاستسلام لها وأرغمها على الافشاء بسر اختفاء أبيه. وهكذا تجنّب الوقوع في شباكها بعد أن انتصر في داخله صوت العقل على نداء الجسد.

فهل أرادت الرواية أن تقول فيما تقوله وهو كثير: إن السلطة هي السلطة في كل زمان وكل مكان. وليس على المرء: إلاّ أن يتجنّب الوقوع في حبالها؟ أو أن المعرفة التي تقترن بالحكمة هي وحدها القادرة على كشف الحقيقة من الوهم، ووحدها القادرة على كشف الظلم والتعسّف وإحقاق الحق؟

ربما أرادت أن تقول هذا وذاك، وربما

سواه، وهنا تكمن جمالية وإشكالية التعامل مع هذه الرواية التي تقوم على سياق (زئبقي) كلما حاولت أن تمسك بأحد خيوطه انزلق الآخر من بين يديك وهكذا دواليك...

لقد نجحت «دار المتعة» إلى حد كبير عبر سياقها الواقعي/الأسطوري في إحداث انزياح دلالي في معنى الأشياء والأمكنة وفي علاقة الزمن بالحدث وهو ما تسعى إلى تحقيقه الرواية الجديدة لكنها لم تستطع عبر ذلك السياق أن تبني عالما روائيا يقوم على التنوع الكلامي / الاجتماعي، بما فيه من تباين وتناقض وصراع، ذلك العالم الذي سيظل المقدمة الأولى للجنس الروائي مهما حاول الخروج من جلده.



محـور العـدد

ب. القـراءات

□ «بدرية» وسحر الواقعية

محمد بسام سرميني

□ «نزيف الحجر» وتراجيديا البحث عن الأمان

حسين المناصرة

□ «الصرخة الصامتة» ومنظومة التشوه في حياة البشر

حسين عيد

□ «عوليس» وتداخل المكان والزمان

محمد يوسف



رواية «بدرية» لوليد الرجيب وسحر الواقعية

محمد بسام سرميني

«وليد الرجيب» واحد من الأسماء الأدبية الهامة في المشهد الثقافي الكويتي بشكل خاص، والخليجي بشكل عام.

والدارس المتابع لأعمال الأديب «الرجيب» منذ مطلع الثمانينيات يرى ان الكاتب مشغول بالهم الاجتماعي والإنساني، مسكون بحس مرهف وشفاف، يجعله يتعامل مع الواقع تعامل المبدع الذي يحترم أدواته الفنية، ويجتهد بصدق لتأتي أعماله متميزة ومتطورة باستمرار. وفي مواجهة أربع مجموعات قصصية تقف «بدرية» العمل الروائي الوحيد المنشور للكاتب حتى الآن★.

ولعل أول ملاحظة يمكن أن يسجلها دارس رواية بدرية، هي ذلك التناول العفوي المبسط للبناء الروائي وتناميه، بحيث يمكن للكثيرين الادعاء بأنهم قادرون على إنجاز عمل كهذا، وهم في الحقيقة واهمون، لماذا؟ لأن بدرية هي نموذج جميل لما تعارف النقاد على تسميته بالأدب السهل المتنع.

والملاحظة الثانية هي طبع الرواية بالطابع الواقعي الذي يصل في بعض الأحيان إلى التسجيلية، ويتضح لنا ذلك حين يتدخل الكاتب في آخر الرواية ليحدثنا عن عودته من الولايات المتحدة الأميركية، بعد حصوله على درجة الدكتوراه في الهندسة، ليبحث بنفسه عما تبقى من روايته، أشخاصا ومكانا، وفي هذا السياق يرد ذكر «مسجد ابن عويد»، وكذلك يلتقي الروائي بأحد أبطاله «فلاح» بعد ان استقر به المقام في دار المسنين.

والواقعية زاد يقوي أرصدة العمل الروائي فنيا وجماليا، وهذا ما دفع بالكثيرين من النقاد ليؤكدوا أن للواقعية سحرها الخاص الذي لا يمكن أن ينطفىء أبدا.

ونحن ـ حين نتحدث عن واقعية رواية بدرية ـ لا ندعي ان العمل الأدبي جاء صورة فوتوغرافية للزمان والمكان والأشخاص الذين تناولتهم الرواية، ولكننا نؤكد سمة الواقعية الفنية والجمالية، والتي لا تعدو وجود معادلها الموضوعي على أرض الواقع، وهنا تتجلى مقدرة الروائي في الاصطفاء والنمذجة، وهما مسألتان أساسيتان في نجاح العمل الأدبي.

وبضمير الجمع / المتكلم (نحن) يقدم الكاتب مسروده الروائي، ودائما كانت تطالعنا عبارات من مثل: «نهرع إلى الحارة، كانت بدرية أكبرنا سنا، تعالت أصواتنا وتقافزنا، واختلفنا وغضبنا من بعضنا...»، وهكذا يشيع الكاتب في عمله الروح الجماعية، ويسبغ عليها طابع الألفة والحميمية، ويجيء هذا كله متناغما مع طابع العلاقات الأسرية والاجتماعية في الحي الواحد، ولاسيما إذا عرفنا ان الرواية تتناول عقدي الأربعينيات والخمسينيات.

رواية «بدرية» والتي امتدت على أكثر من مئة وخمسين صفحة من القطع الصغير استهلها الكاتب بأربع مداخلات صغيرة: ضوء، حولي المكان، حولي الزمان، حولي بدرية.

يقول الكاتب في «ضوء»: «من عاش في حولي ذاك الزمان لابد وأن يشعر بشعوري، فحولي المزيج من كل شيء... مزيج من كل شيء».

١ـ ظلال الشخصيات وملامح النضال الطبقي:

لم تكن «بدرية» في عمل وليد الرجيب مجرد صبية سمراء شهية كالفاكهة، يشتهيها الرجال، وتغار منها النساء، كانت بالنسبة له ذاكرة شعب، وتاريخ أمة، يحمل في داخله كل قيم الحب والخير والجمال. يقول الكاتب: «لبدرية دخل كبير في صنع أيامنا، ومكانة كبيرة في نفوسنا... لم نستطع أن نفسر هذا العشق الكبير لها.. كنا نشترك في حبها دون غيرة أو منافسة، وكانت تحبنا جميعا.. صبيانا وبنات» ثم يضيف: «كل فتياتنا فيهن شيء من بدرية.. الشعر الفاحم، البشرة الحنطية الناعمة.. الثغر الأنثوي، الغنج والدلال، الروح المحبة للحياة... كل فتاة كويتية هي بدرية» ص٢٠ ـ ٢١.

وإذا كنا نسلم بمسألة البطولة في العمل الروائي، فبدرية هي بطلة الرواية، وشخصيتها المحورية، وبالرغم من أنها فتاة لقيطة، إلا أن الحي كله قد ساهم في رعايتها وتربيتها، حتى غدا كل أب في الحي أباها، وكل أم أمها:

«لم نكن نعرف لبدرية أما ولا أبا، فنحن نراها في كل البيوت، تتناول الغداء عند أحد البيوت، والعشاء في بيت آخر، وعندما يتأخر الوقت كانت تنام في أقرب بيت، ولما سألنا أهلنا: ابنة مَن بدرية؟! أجابوا وكأنهم لا يخفون سرا: ابنتنا جميعا» ص ٢٤.

ويبدو أن بدرية كانت تملك وعيا متطورا، وعقلا مستنيرا بحكم انفتاحها على بيوت الحي كلها، وتنقلها بكل الحرية هنا وهناك، ولهذا كانت تجمع الأولاد وتحكي لهم حكاياتها الشائقة، وتعلمهم دون أن تدري دروسا عظيمة في الحب والحياة والنضال ضد المستعمر الغادر.

«عنجريزي بوتيله.. عساه يموت الليلة» علمتنا بدرية هذه اللعبة، كما علمتنا جميع الألعاب، وأضافت: فهد لا يحبهم.. وأنا لا أحبهم» ص٢٢.

وعلاقة الحب العفوي والبسيط هي التي ربطت بين فهد وبدرية، وصحيح أن «فهد» شاب فقير ولكنه يملك إلى جانب ذلك رجولة وشهامة لا مثيل لها.

يقول عنه صديقه (فلاح) الذي تبناه ورعاه:

«فهد قوي البنية، ورجل من ظهر رجل».

وجميع أهل الحي كانوا يشعرون بالحب النقي الطهور يربط بين فهد وبدرية، ويباركونه: «لم يكونوا يقولون: بدرية تحب فهد، أو فهد سيتزوج بدرية، ولكنهم كانوا يصيحون:

- بدرية رجع فهد من الأحمدي.
- قيسي هذا الفستان، إذا كان ملائما البسيه عندما يرجع فهد» ص ٣٧.

ولكن هل ينجح هذا الحب، ويتوج بالزواج مثله مثل أية علاقة حب نقية وشريفة؟ كان يمكن أن يحدث شيء كهذا لولا أن من نافس فهدا على صبيته كان رجلا لا يمكن مواجهته إطلاقا.

«بونشمي» مثال للشخصية البرجوازية النموذجية، التي يمكن ألا تتحكم بمصير شخص فحسب، ولكن بمصير شعب بأكمله، وطبيعي ان تستند شخصية كهذه على قاعدة مادية واسعة وراسخة، تجعلها تأمر وتنهى، وتتصرف من منطلق أهوائها ومصالحها الشخصية.

«بونشمي» كما رسمه الروائي وليد الرجيب شخصية لا تختلف كثيرا عن تلك النماذج التي عرفناها في القصص والروايات، وشاهدناها كثيرا في السينما والمسلسلات العربية، ولكنها شخصية موجودة فعلا، وهي نتاج طبيعي لمرحلة ما بين الحربين العالميتين، وكثيرا ما شاعت ألقاب من مثل: الباشا، البيك، الآغا، الأفندي، الزعيم... ولعله مع انتشار الوعي، وتطور الفكر بعيد الحرب العالمية الثانية، كان لابد لهذه النماذج أن تسقط، طبعا لتظهر، بعد ذلك في حلة جديدة وطراز مختلف عما سبق.

«بونشمي يملك معظم الدكاكين في السوق، بما فيها سوق الخضار، وسوق السمك، وسوق العطارين، وسوق اللحم، وسوق الحلوى، ولديه بيوت كثيرة في أنحاء الكويت يؤجرها، ولديه سفن خشبية، ويسيطر على تجارة الأخشاب والذهب ويملك الأراضي. إنه بحق شيخ البر والبحر كما يطلق عليه بعضهم» ص ٣٠.

وبونشمي رجل مزواج، ولا يخلو بيته الواسع والكبير كالقصر من ثلاث أو أربع نساء، من بينهم «أم نشمي» لأنها بنت أصل وعز بحق، ولهذا ظلت على الدوام سيدة البيت، وصاحبته الحقيقية.

بونشمي خطف بدرية من بين يدي فهد، واستعان بخطيب مسجد ابن عويد ليبارك له زواجه من البنت بحجة أنها كبرت وتكور جسمها، وأصبحت هدفا جديدا للشيطان. ومن غير «بو نشمي» الرجل الساهر أبدا على أعراض الناس يمكن أن يجنب الحي الفساد والتفكك والرذيلة، ويتزوج بدرية.

وهكذا زفت بدرية إلى بونشمي، وهي في عمر أولاده، ودخلت قصره الكبير، واختفت عن أعين رفاقها وأحبابها، وكان هذا أول اختفاء لبدرية. وهذا الاختفاء والغياب كان له أثر سيء على الأولاد فاختلفوا وتشاجروا وسالت دماؤهم.. لقد فقدوا بفقد بدرية رباط المحبة والألفة الذي كان يجمعهم ويؤنس وحشتهم.

ولكن يبدو أن زواج «بونشمي» كان وبالا عليه، فظهر ضعفه الجنسي فاضحا أمام بدرية الصبية المشتعلة شبابا من جهة، والغاضبة الناقمة عليه من جهة ثانية لأنه حرمها من حبيب القلب فهد.

والوصفة التي قدمها «عيسى» لسيده ومعلمه بونشمي لم تنفع، وذلك بأن يقصد بونشمي دار الغانية «رومية» وهي التي قضى بين أحضانها أروع أيام شبابه، وذلك ليستعيد العجوز لياقته الجنسية المفقودة، ويتمكن من الزواج من بدرية.

لقد كان لقاء العجوزين «بونشمي ورومية» مفتعلا وباهتا وميتا شكلا ومضمونا، رغم كل الجهود المضنية التي بذلتها رومية، ولكن هيهات للزينة والمكياج أن تصلح ما أفسده الدهر في الأجساد والقلوب.

وسقط بونشمي فريسة العجز والمرض، وبينما كان يحتضر اقتحمت عليه بدرية فراش موته، وطلبت منه أن يطلقها أمام جميع أولاده ونسائه، ويبدو أن ذلك كان رغبة الجميع، فنزل بونشمي عند ذلك الطلب، ونطق بطلاق بدرية، ثم مات..

وصار من الممكن ان تعود بدرية لفهد، وظهر العاشقان يدا بيد، في إحدى المظاهرات التي تحيي الكويت، وتسقط الاستعمار، ولوحظ ان بدرية كانت حبلى، وبعد ذلك اختفت، ولم يعد احد يعلم عنها أي شيء، وكان هذا ثاني اختفاء لبدرية.

ونحن إذا ما دققنا النظر في سلوكيات أبطال «بدرية» وجدنا لديها ملامح وبذور النضال الطبقي، ويتجلى ذلك في الصراع الخفي حينا، والظاهر حينا آخر بين بونشمي وزبانيته من جهة، وفقراء الحي والعمال من جهة ثانية.

وحادثة «السينما» في «الأحمدي» مشهورة، حيث كانت السينما محظورة على العمال الكويتيين، ومسموح بها «للانجليز والهنود» ليلة بليلة، وحين خالف كل من فلاح وفهد وبومساعد وبوعلي الأوامر، وراحوا إلى السينما ليتفرجوا كانت العاقبة وخيمة، وقامت الدنيا ليلتها وقعدت في الأحمدي.

واستدعى بونشمي في اليوم التالي ليخطب خطبة رنانة في العمال المتمردين: «أنا سويت فيكم شي حتى تفشلونى مع الأجانب؟ ما تستحون؟ لم نتوقع عيبة كهذه من أهل الكويت، تضربون ضيوفنا؟! الناس اللي جونا يساعدونا ويعلمونا!!» ص ٥٢.

وهكذا عوقب كل من «فلاح وبومساعد

وبوعلي» وربطت أرجلهم بالفلق، وأدميت أقدامهم بالضرب، وتولى المشرف الانجليزي «هندرسون» ضرب فلاح بنفسه، ثم طردوا من العمل، وحبس فلاح في مرحاض ضيق في المدينة يومين كاملين، ويبدو أن فهدا قد نجا من العقوبة لصغر سنه.

ونلاحظ انه برغم هذه الإجراءات القاسية بحق المتمردين إلا أن العمال حققوا حجما من الانجازات تعتبر مهمة جدا في حينها، وأبرزها: احتساب يوم الجمعة عطلة أسبوعية، وإعطاء العمال إجازة سنوية مدتها ثلاثة عشر يوما، ومكافأة العمال المخلصين وترقيتهم.

وموقف فهد من بونشمي يوم تزوج بدرية، يمكن اعتباره نوعا من الرفض والتحدي ذي الطابع الطبقي، فلقد جن جنون العاشق الشاب «وأحس انه سرق وظلم، وجرد من أغلى شيء في حياته، وأحس لأول مرة بأنه في مواجهة مع شيء، أو مع أحد، وشعر بسخط عظيم قبل ان يشعر بالحزن، وهتف في رجال الحي بكل الغضب:

كيف ترضون أن يتزوج هذا العجوز من بدرية وهي لا تحبه؟! بدرية من حقي، أحبها وتحبني» ص ٨٥.

ولعل مسوغات تلك المواجهة الطبقية هو ذلك التباين المادي الفادح بين فئة وفئة، ففي الوقت الذي كانت أسرة فهد مهددة بالموت جوعا، كان هناك «بونشمي» الذي يملك البر والبحر.

ولذلك كان من الطبيعي أن يلتقي العمال في شركة الجاز في الأحمدي حول ضرورة مواجهة الظلم، وتوحيد صفوف العمال، وها هو «فهد وصديقه مجيد العراقي وأصدقاؤهما الإيرانيون يتفقون في اجتماعاتهم حول ضرورة وجود جمعية تمثل العمال في مطالبهم على ان تختار من قبلنا، نحن العمال» ص ١٣٧.

لقد نجح الروائي وليد الرجيب في رسم ملامح تلك المواجهة الطبقية، ولم يحمل شخصياته أكثر مما تحتمل من الفكر والوعي، ويمكننا ان نستثني هنا شخصية «فهد» التي أعطيت الكثير من المفاهيم الايديولوجية والرؤى بحيث ظهرت كشخصية تبشيرية فكرية. يقول «فهد» في إحدى رسائله السرية «لبدرية» يوم كانت زوجة «بو نشمي»:

«إن المستقبل المضيء أمامنا، والفجر لابد آت بعد طول ظلام». ويقول في رسالة أخرى: «أتدرين يا بدرية أن الحروب تشتعل بسبب الطمع والرغبة في الإثراء، وليس لعداوات بين الملوك والرؤساء كما كنا نعتقد» ص ١٣٤.

٢ـ ظلال الشخصيات وملامح النضال الوطني والقومي

لم تكن ملامح النضال الوطني والقومي في رواية بدرية وأبطالها بعيدة عن ملامح النضال الطبقي، بل على العكس كانت امتدادا واستكمالا لها، فبعد سنة «هدامة»، حيث خربت الفيضانات والسيول كثيرا من بيوت حولي بدأت الحكومة تقدم مساعداتها للشعب لإعادة بناء المنازل، فنهضت منازل جديدة من اسمنت وحديد وطابوق، وصار الناس يتحدثون عن «البترول» الذي يأتي بالثروة والغنى، فازداد عدد السيارات في الحي، وانتشر المذياع، وصار بإمكان الناس ان يستمعوا إلى خطابات «عبدالناصر»، وأغاني «أم كلثوم»، وأصبح ارتياد السينما شيئا عاديا.

وكان طبيعيا مع هذا كله أن يتطور

وعي الشعب وتتفتح مداركه، وعندما تعرضت الشقيقة مصر للعدوان الثلاثي (١٩٥٦) هب الشعب الكويتي ليدافع عن إخوانه في مصر، «ولعلعت خطابات عبد الناصر في ليالي حولي»، ووقف «جويعد» الشاعر، كمن لدغه ثعبان صارخا: نعال عربي واحد تسوى ألف انجليزي واسرائيلي وفرنسي، ثم ارتجل قائلا:

جيتكم والبندق حشيته
جيتكم يا عرب فزعان
مصري وسوداني أهل
كويتي وسوري اخوان
جيتكم والنخوة براسي
ترى نخوتي نخوة عربان

وها هو «فهد» يقود إضرابا عماليا هائلا في ميناء الأحمدي، يوزع المناشير على العمال، يدعوهم فيها إلى الامتناع عن تحميل ناقلات النفط الأجنبية، ثم خطب فيهم قائلا:

«هذا النفط الذي نشحنه في بواخرهم، ونبذل فيه جهدنا وعرقنا ليس فقط لا نحصل مقابله على الأجر الذي نستحقه، ولكنه أيضا يوجه إلى صدور إخواننا المصريين، فهل تريدون قتل اخوانكم بجهدكم ومالكم؟!» ص١٤٤.

وهكذا يتجلى نمو الحس الوطني والقومي لدى أبطال وليد الرجيب، وهو أمر تشهد له فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ليس فقط في الكويت، بل في الساحة العربية كلها.

٣ـ ظلال اللغة الروائية:

استخدم وليد الرجيب في روايته المستويات اللغوية الثلاثة العربية الفصيحة، وشذرات من العامية الكويتية، واللغة الثالثة التي تمزج بين الفصيحة والعامية، وامتازت لغته بالبساطة والسلاسة والعفوية لنستمع إليه يحدثنا عن الربيع في حولي:

«كان ربيعا بهيجا، جاء بعد موسم أمطار غزيرة، وكأن زواج الأرض بالمطر قد أنجب طفلا جميلا بريئا.. انتثر النوير بألوانه الفرحة، وفرش الخبيز أوراقه العريضة لهواء الربيع الرقيق، واخضرت أوراق السدر، وثقل حملها بالنبق» ص٣٥.

كما حاول الروائي الرجيب أن يؤرخ لبعض المساجلات الشعرية الشعبية التي كانت تقال في الأعراس والأفراح بشكل عام، وهي عادة معروفة في بلاد الشام ومصر وكثير من البلاد العربية.

وفي ليلة عرس بونشمي وقف «صقر ثامر» يشاكس «جويعد» قائلا له:

أحسنت اليوم يالصانع
عندنا لك خوش مدخول
لا تخجل من أصلك لا تمانع
شنت من الصناع قول
ويرد «جويعد» قائلا
أنا صانع وبحياتي قانع
من إيدي تعيش الفحول
ماني ذليل لغيري خانع
ولاني بالأصول مخبول

لقد استطاع وليد الرجيب ان يقدم صورة واضحة عن المجتمع الكويتي خلال عقدي الأربعينيات والخمسينيات، وذلك ضمن إطار أدبي روائي يستحق التقدير والمباركة.

ولا ندري إن كان الأديب الرجيب لديه

مشاريع روائية أخرى كيلا تبقى «بدرية» وحيدة أعماله الروائية. وأعتقد أن شهادة الروائي الكويتي البارز «اسماعيل فهد اسماعيل» بحق وليد الرجيب وروايته تصلح خير خاتمة لدراستنا هذه:

«بدرية مغامرة روائية جريئة بصفتها العربية والخليجية، ومبشرة بصفتها الأولى لكاتبها» مقدمة الرواية ص ١٧.

★ صدر للكاتب وليد الرجيب:

١ ـ تعلق نقطة تسقط.. طق (قصص)
الطبعة الأولى ـ دار الفارابي ١٩٨٢م.
٢ ـ إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود (قصص)
الطبعة الأولى، دار الفارابي ١٩٨٩م.
٣ ـ بدرية (رواية)
الطبعة الأولى، دار الفارابي ١٩٨٩م.
الطبعة الثانية، دار النهج الجديد ١٩٩٣م.
٤ ـ طلقة في صدر الشمال (قصص)
الطبعة الأولى ـ دار الفارابي ١٩٩٤م.
٥ ـ الريح تهزها الأشجار (قصص)
الطبعة الأولى ـ دار النهج الجديد ١٩٩٤م.

الموت في تراجيديا البحث عن الأمان

قراءة في رواية (نزيف الحجر)

● حسين المناصرة

١ـ فلسفة ثنائية الوجود:

قال والد أسوف لابنه الوحيد:

«كيف أجاور الإنسان؟ أمك تعاتبني وتريدني أن أعود إلى جيرة القبيلة في «أبرهوة». تشكو من الوحدة، وتبكي في الليل. أنت تعرف أنها تبكي في الليل. وتقول إني أنا الجني.. أنا الشيطان وليس الناس. ولكنني لا أستطيع أن أسكن بجوار أحد. هكذا علمني جدي، وهكذا يجب علي أن أعلمك. لا أريد سوى الأمان هل تفهم (ص٣١ ـ ٣٢).

في النص السابق نزعة فردية مارسها والد أسوف الذي خرج من قبيلته ليوغل في الصحراء بعيدا عن شيطان اسمه الإنسان... ليصبح الأمان في الوحدة مع وحش الصحراء والماعز والجمال.. حيث تنقطع الصلة بالآخر باستثناء تبادل سلعي محدود للغاية مع القوافل المارة.

لقد عودتنا الكتابة عن أفريقيا أن تصوغ لنا فضاء الغابات لتصبح تلك القارة غابة خضراء نتصورها خالية من الصحراء، وكأنه لم تكن هناك صحراء اسمها الصحراء الكبرى التي تتجلى كمساحة أسطورية في نص الروائي الليبي ابراهيم الكونى.. إذ نجدها قصيدة روائية طويلة نازفة في المتن وفي العنوان المثبت على الغلاف. إنها صورة ميثيولوجية تتدفق شاعرية وحزنا ولوحات تشكيلية، تفضي بالمتلقي إلى الدخول إليها من أوسع أبوابها التي تتجلى في لغة القص الممتلئة بحيوية المكان، وعمق الفعل الزمني، وتشكيلة صراع الإنسان مع نفسه ومع الطبيعة ومع ما يخترعه من أساطير وخرافات.. لتبدو الصحراء كائنا حيا يتم اغتياله على أيدي من يتصورونه ساحة صيد للحم والودان والغزال و«الإنسان المنعزل»... الخ.

لقد تمنى الشاعر العربي أن يكون الفتى حجرا حتى تتجاوزه نوائب الدهر.. في حين نجد الكونى يقدم لنا حجرا نازفا أو رملا نازفا مثله مثل الإنسان الخير والغزال الجميل والودان الأسطوري... وهو المدخل الذي دخل من خلاله الراوي إلى الصحراء، حيث بدأ كتابته بآية قرآنية تشير إلى تشكل الوجود الحي في أمم ﴿وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم

أمثالكم﴾ (ص ٧).
وحتى الصحراء نفسها تصبح في الرواية أمتين: الصحراء الجبلية والصحراء السهلية «كانت الصحراء الجبلية في قديم الزمان في حرب أبدية مع الصحراء الرملية (...) غضبت الآلهة وعاقبت المتخاصمين بشيطان اسمه الإنسان». (س ٣١).
والغزال الذي حُرِّم على الإنسان أن يمسكه حيا كما جاء في أساطير الرواية ـ هو بطل الصحراء السهلية في حين يعتبر الودان ـــ الذي لا يستطيع أي إنسان اصطياده من قرنيه ـ هو بطل الصحراء الجبلية.. بل عندما قلّت الغزلان في الصحراء بسبب الصيد المجنون ولجأت إلى رؤوس الجبال اعتبر الأمر من علامات آخر الزمان. وأيضا فإن صورة الجن في الصحراء كما يتحدث عنها والد أسوف هي صورة للجن الخيِّر: «الجن مثل الناس ينقسمون إلى قبيلتين قبيلة الخير وقبيلة الشر (...) الإنسان الذي يفضل الخير لا بد وأن يهرب من الناس حتى لا يلحقه الأذى، وكذلك يفعل هذا الفريق من الجن؛ سكنوا الكهوف هربا من الشر منذ قديم الزمان» (ص ١٢).
وفي ضوء تركيز الرواية على ثنائية الخير والشر في سياق روائي واقعي يتألق ليصبح غرائبيا فلسفيا ساحرا تأتي شخصيات الرواية في صورتين هما: أصدقاء الصحراء، وأعداؤها.
بالنسبة لأصدقاء الصحراء يصعب علينا أن نميز من جهة الخير بين أسوف ووالده والغزال والودان والأثري الطلياني العجوز والجني المسالم والصخرة والرمل لأنها كائنات تتضح بالإنسانية والخير والحب والبساطة..
أما أعداء الصحراء فإنه يكفي أن نتابع شخصية «قابيل آدم» في الرواية، لنعرف مدى الجنون في الشر الباحث عن موت الصحراء من خلال الفتك بأممها وخاصة الغزال والودان..
وكأن العلاقة بين الخير والشر هي سنة الكون ابتداء من العلاقة بين قابيل وهابيل ابني آدم عليه السلام.. حيث أن «قابيل» في الرواية هو امتداد لجذره (قابيل) وكذلك «أسوف» هو امتداد لجذره (هابيل).

٢ـ ثلاث حكايات:

أسوف هو البطل الرئيسي في الرواية ذهب مع أبيه وأمه إلى الصحراء وهو طفل.. سكنت العائلة في وادي «متخندوش».. وانطلاقا من هذه الشخصية الرئيسية تأتي الحكايات التراجيدية التي تصور حكاية أسوف وحكاية والده وحكاية قابيل أهم ثلاث حكايات في الرواية..
من خلال حكاية والد أسوف نتعرف على صراع الإنسان الإيجابي مع الصحراء.. وحكاية هذا الوالد تأتي من خلال التاريخ لحياة أسوف نفسه في القص في الزمن الذي أصبح فيه الطفل شيخا وحيدا في الصحراء، ولا يرى إلا القوافل وبعض السياح والأثريين وبعض الصياديين.. ويبدو أن والد أسوف له حكمته الخاصة بالحياة، وهي التي جعلته يهرب من شر القبيلة إلى خير الصحراء، متعلقا ببعض الحكم والتجارب التي تتمظهر في النص من خلال وصاياه لابنه، حتى أصبحت طريق معيشة أسوف مستمدة من سيرة أبيه «من اختار أن يعيش في الصحراء فعليه أن يتولى أمره بنفسه، هذه حكمة قرأها في حياة الوالد. ودفع حياته ثمنا لها، وهو أيضا سيدفع

حياته ثمنا لها. هل هذه هي الحرية؟ هل الابتعاد عن الناس جريمة ثمنها الموت؟». (ص ٦٧ ـ ٦٨).

فإذا كانت الصحراء مأوى الأمان والحرية من وجهة نظر الوالد أساسا وابنه من بعده، فان المفارقة التي تقدمها الرواية تكمن في رعب الموت الذي يحل على شخصيات الأسرة الثلاث، عندما يموتون في حالة من الوحدة والموت الغرائبي الذي لا يشكل شيئا من العادية.. وكأن الصحراء عندما تؤمن الأمان والحرية لا تضمن الموت الطبيعي...

يموت الوالد ميتة منفردة بعيدة عن أسرته. وبعد رحلة بحث يجده أسوف في حالة تفقده صوابه: «وجد العجوز راقدا على ظهره، ووجهه يتجه نحو السماء، ومقلتاه فارغتان، وملامحه زرقاء، يحوم عليه ذباب أزرق كبير الحجم (...) لقد كسر الحيوان المسكون رقبته، كما كسر هو يوما ما رقبة ذلك الودان الذي انتحر» (ص ٣٨).

ويأخذ السيل الأم في غياب أسوف عنها: «مزقت الأحجار أعضاءها في تلك الرحلة الطويلة. الرأس مهشم. العين اليمنى سقطت (...) كان إذا وجد طرفا دسه في المخلاة، وخرج إلى المرتفع، يحفر له قبرا ويدفنه، حتى قامت للشهيدة عبر مرتفعات الوادي الطويل خمسة قبور على مسافات متباعدة» (ص ٨٢ ـ ٨٤).

ويموت أسوف ميتة أسوأ من ميتة والديه، وذلك بعد أن يصلبه قابيل على الصخرة تحت حرارة الشمس الملتهبة، ويذبحه كما تذبح الشاة، ولا يعرف هل هو الذي ينزف أم الصخرة المقدسة التي صلب عليها: «انحنى فوق رأس الراعي المعلق، وأمسك به من لحيته، وجر على رقبته السكين بحركة خبيرة.. خبرة من ذبح كل قطعان الغزلان.. (...) ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول من الرقبة: «لا يشبع ابن آدم إلا التراب» (ص ١٥٤ ـ ١٥٥).

وهكذا يلحق أخيرا شر العباد أسوف في صحرائه، ولم تعد حكمة أبيه تنفعه. قال له أبوه إنه سمع من أفواه الصوفية هذا الموال عن الصحراء: «الصحراء كنز. مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد، وأذى العباد. فيها الهناء، فيها الفناء، فيها المراد» (ص ٢٨).

كان أسوف قد حرم على نفسه أكل اللحوم، بل إنه رأى في كائنات الصحراء، جزءا كبيرا منه؛ فالجني الطيب جده، والودان أبوه، والغزالة اخته.. والناس أعداؤه الذين لا يحاربهم إلا بالحكمة عندما يردد في وجه قابيل ـ ما يغيظه ـ مقولة «لا يشبع ابن آدم إلا التراب» لأنه منه جاء وإليه يعود...

وقابيل لا يشبع من القتل: قتل أخته الغزالة وأكل من لحمها وقتل الودان.. إنه من أكلة لحوم البشر كما تصوره الرواية، يغزو الصحراء، فيحصد حيواناتها، حتى أصبح أشهر صيادي «الحمادية».. لا يوجد له قلب.. على عكس أسوف الذي علمه والده أن قلبه هو كل حياته: «يلقنه سورة الفاتحة كي تساعده في الصلاة. كل يوم عليه أن يحفظ آية من الآيات وعندما حفظ السورة كلها قال له: عليك بقلبك، ماذا ينفع ابن الصحرء إذا أضاع قلبه؟ من يضيع قلبه يضيع بين الناس، لأن الصحراوي لا يعرف مكائد الناس»(ص٢٧).

٣ ـ النزيف

كان والد أسوف يوصيه كثيرا بالصبر

حتى يتمكن من العيش بأمان في الصحراء: «أوصيك بالصبر. كيف تستقيم الصحراء بدون صبر؟ من لم يهب هذه النعمة لن يطيب له المقام في الصحراء. عليك بالصبر والحيلة فهما سر الصحراء». (ص ٦٩).

لكن للسن أحكامها فقد أصبح أسوف عجوزا، لذلك كان مثل حيوانات الصحراء ضحية سهلة لقابيل.. ولم تعد تساؤلات إنسانية الصحراء مجدية لا في حق أسوف ولا في حق الودان ولا في حق الغزال رمز الجمال في الصحراء «لماذا على الإنسان المجرم أن يطارد ملاكا كهذا ليقتله ويحشو به جوفه؟ إذا لم يقتل الإنسان غزالا هل يموت من الجوع؟ ولماذا يجوع الإنسان حتى يضطر أن يسفح دم هذا المخلوق الجميل». (ص ٦١)٨

إن الرواية تفرد مساحة واسعة لتصور حياة قابيل المتوحشة منذ طفولته حتى أصبح أشهر الصيادين... فأغلب اللوحات التي تناولت هذه الشخصية حملت عناوين الخوف والوحشية مثل (شبح من الهملايا) و(اللقيط) و(آكلة لحوم البشر) و(لن يشبع ابن آدم إلا التراب) و(الأفيون) و(لحم ذوي القربى) و(نزيف الحجر)...

يقول مسعود وهو صديق قابيل: «الجن يستولي على عقله إذا لم يذق طعم اللحم» يوميا (ص ٧٤)..

في حين تألف قطعان الودان أسوف بعد أن توقف عن أكل اللحم.. وصورة قابيل منذ الطفولة تتشكل في قناع أسطوري أساسه اللحم والدم.. ولا تنفع طرق تخليصه من جنونه إلا في حالة واحدة مستعصية يقولها له العراف «يا قابيل يا ابن آدم لن تشبع من اللحم ولن تروى من الدم حتى تأكل من لحم آدم وتشرب من دم آدم» (ص ٩٨).

ويبدو أن نهاية الرواية غير المكتوبة هي أن يأكل قابيل من لحم أسوف ويشرب من دمه، لأن الرواية تنتهي مع وصف مشهد القتل وبقاء قابيل وحيدا مع الجثة بعد أن يهرب صديقه مسعود بالسيارة ليتركه في عمق الصحراء. وقد مارس قابيل القتل وهو في حالة من الجنون يتصور أسوف كأنه الودان، يقول لصديقه مسعود عن أسوف المصلوب على الصخرة: «لدي جملي. ضحيتي. انظر! ألا ترى الودان المعلق هناك. إنه ودان! كيف لم انتبه إلى ذلك من قبل؟ ها.. ها.. يا لي من «أهبل!» (ص ١٥٤).

إن الرواية أسطورة كبيرة تعالج تراجيديا الموت في البحث عن الأمان جاءت هذه الأسطورة في صياغة روائية متميزة ذات بنية قص حداثية، اعتمدت على صفحات محدودة في حاضر القص الذي يعني قدوم الصيادين (قابيل ومسعود) إلى «متخندوش» حيث يقيم أسوف وحيدا في وقت قلّت فيه الغزلان والودان بسبب الصيد. وبعد رحلة بحث فاشلة لم يساعد فيها أسوف الرجلين، يمارس قابيل القتل البشع.

فهذا الزمن المحدود الذي يتشكل في صفحات محدودة هو إفضاء إلى الماضي من خلال الاسترجاع... استرجاع رحلة حياة أسوف منذ الولادة حتى لحظة الموت، واسترجاع حياة قابيل منذ الولادة حتى لحظة القتل.. وبذلك تتشكل الرواية في إطار سردي قائم على التقطيع على مستوى اللوحات، وعلى مستوى الرواية ككل.. ويبدو أن القراءة لهذه الرواية تجبر المتلقي على أن ينهيها في يوم واحد (١٥٠ صفحة من القطع الصغير)، لأنها رواية قادرة على التأثير والتشكل في سياق قصيدة جميلة طويلة، سواء على مستوى اللغة أو على مستوى العالم المثير الأسطوري...

قراءة في رواية «الصرخة الصامتة» للياباني كينزا بورو أوي:

● حسين عيد

منظومة التشوه في حياة البشر

أشادت اللجنة الملكية السويدية في بيانها، حول حصول كينزا بورو أوي على جائزة نوبل في الآداب، بهذه الرواية نظرا لأهميتها.

عنوانها الأصلي «فريق كرة القدم في العام الأول ١٨٦٠». وسميت في ترجمتها الانجليزية «الصرخة الصامتة»(١)، والتي عن نصها الانجليزي قام بترجمتها إلى اللغة العربية إبراهيم محمد إبراهيم ــ وهو أول مترجم عربي ضرير، مارس عمله الصعب من خلال كمبيوتر متطور يعمل بطريقة برايل، وهو جهد يستحق الإشادة والتقدير ــ وصدرت عن دار الهلال بالقاهرة. في منتصف شهر مايو ١٩٩٥.

مؤثرات الإبداع:

تأثر الأديب اليابانى كينزا بورو أوي بعدد من المؤثرات خلال رحلته في الحياة، انعكست بالتالي على إبداعه.. أولها داخلي (خاص) بنشأته، حين ولد في عام ١٩٣٥ في قرية جبلية صغيرة تحكمها تقاليد ريفية، تحيطها الغابات من جزيرة شيكوكو الواقعة في غرب اليابان.

المؤثر الثانى خارجي (عام) وهو قيام

الحرب العالمية الثانية، التي انتهت عام ١٩٤٥، فإذا بتلك السنوات تدهمه وهو طفل صغير بثلاث نكبات هائلة، سيظل نصلها ضاربا في أعماقه إلى الأبد، وهي هزيمة اليابان في الحرب، انهيار صورة الامبراطور وهو يعلن استسلام اليابان، وقصف جزيرتي نجازاكي وهيروشيما بالقنابل الأمريكية الذرية بكل ما خلفتاه من دمار مازالت آثاره مستمرة.

المؤثر الثالث خارجي (عام) أيضا، وذلك بعد أن انتقل أوى في نهاية المطاف إلى العاصمة طوكيو لدراسة الأدب الفرنسي في جامعتها.. هنا حدث التقاء واحتكاك بين عدد من الثقافات: ثقافة قريته الصغيرة وهي ثقافة هامشية إذا ما قورنت بثقافة طوكيو المركزية، وثقافات الغرب الخارجية وعلى رأسها الثقافة الفرنسية، وهي ثقافة طاغية مؤثرة.. وفي تلك الفترة بدأ أوي إبداعه الأدبي، فكان منطقيا ـ وسط هذا المعترك ـ أن يلوذ بعالمه الخاص، موطنه الأول، محاولا أن يتفهم أبعاد الحياة في بلدته، وأن يستوعب أسباب اختلاف ثقافتها عن الثقافات الأخرى.

المؤثر الرابع داخلي (خاص)، فبعد أن تزوج، أنجبت زوجته عام ١٩٦٣ طفلا غير طبيعي بإعاقة ذهنية دائمة، ففتحت مأساته الخاصة عينيه على جوانب جديدة من الحياة كانت خافية عليه، فأبدع عام ١٩٦٤رواية «مسألة شخصية»(٢) وفيها غوص (شخصي) في عمق هذه المأساة الفردية، حيث نتابع «بيرد» مدرسا في السابعة والعشرين من عمره (نفس عمر أوي وقت المأساة) وقد ولد له طفل مشوه به فتق دماغي، وقرر الأطباء أنه قد يموت خلال أيام إذا لم تجر له عملية، لكن بيرد (تهرّب) من مسئولياته كأب إزاء طفله، حين رفض إجراء العملية خشية أن يعيش بصحبته معوقا بقية عمره، وعندما ظل حيّا رغم عدم اجراء العملية، تمادى الأب في غيّه حين فكر متعاونا مع عشيقته في التخلص منه بقتله، وحين (واجه) الأب ذاته أخيرا، هجر معشوقته وأعاد الطفل إلى المستشفى، حيث أجريت له عملية ناجحة تبرع فيها الأب بالكثير من دمه، وظهر أن الفتق الدماغي لم يكن سوى دمّل غير خطر. لقد توقف المارق أخيرا عن الكذب على نفسه، وكف عن الهرب، وواجه واقعه، فكُتبت له ولأسرته النجاة!(٣)

وفي عام ١٩٦٤، تناول أوي ذات الواقعة في قصة «آغوي.. وحسن السماء»(٤)، ولكن من منظور فني مغاير، متجاوزاً المنظور (الشخصي) السابق، ففي حين نجد في رواية «مسألة شخصية» عرضا تحليليا شاملا يتصاعد تدريجيا حتى يصل إلى الذروة، يعرّي التفاصيل ويحلل المشاعر ويضيء التفاعلات. نجد في قصة آغوي.. وحسن السماء مسارا رئيسيا لأب مجنون (د) يستحلب لقاءات موهومة مع شبح ابنه، يتقاطع ـ هذا المسار ـ بشذرات أو أضواء كاشفة للقاءات راوي القصة (الخارجي) مع شخصيات مختلفة، ومن تجميع هذه الأجزاء (الشذرات) يتجلى الكل.. إن (د) لم يقبل مأساة مولد طفل مشوه له، فتلطخت يداه بدمائه البريئة، فهرب من الواقع، إلى عالم الجنون، وانتهى بأن أحرق الأب الموسيقار مؤلفاته، وأنهى حياته، جزاءً وفاقا لما جنت يداه(٥).

تشوهات مادية:

إذن، هزّت مأساة طفل أوي المعوق

(١٩٦٣) أعماق الكاتب هزاً شديداً، وكفنان مرهف الاحساس أدخلها عالمه الفني محللا مشرحا بمبضعه، على مرآة الذات، فغاص عميقا في أغوار جوانبها، حتى استطاع أن يستوعبها وأن يتجاوزها (رواية «مسألة شخصية» ١٩٦٤) ليبتعد عنها قليلا، ويتناولها من منظور مغاير (قصة «آغوى.. وحسن السماء» ـ ١٩٦٤).. ثم قدّم عددا من التنويعات عليها في قصص أخرى (٦)، حتى استطاع أن يضعها ـ أخيراً ـ في إطار منظومة أوسع للتشوه في حياة البشر، وذلك في رواية «الصرخة الصامتة» (١٩٦٧).

يمتد مفتتح الرواية ليشمل الفصلين الأول والثاني، حين نتعرف على أزمة شخصيتي الرواية الرئيسيتين: ميتسو سابورو ويندا كورو وأخيه تاكاشي.

ميتسو سابورو: الراوية، في السابعة والعشرين من عمره(لاحظ أنه نفس عمر الكاتب وقت أزمة مولد ابنه المعوق، وانعكس على بطلي رواية «مسألة شخصية» وقصة «آغوي.. وحسن السماء). هناك ظل (قدري) يضرب بنصله عميقا في حياته، يتبدى كإرث أو كلعنة تلاحقه. في (الماضي) كانت له أخت وُلدت متخلفة عقليا تخلفا جزئيا، تنفر من الأصوات العالية وتستجيب للموسيقى، يتوازى معها في (الحاضر) مولد ابن معوق متخلف عقليا تخلفا كاملا، أُجبر على إيداعه إحدى المؤسسات، يضاف إلى ذلك إصابة عينه اليمنى بعاهة مستديمة، حدثت بفعل بعض أطفال المدارس إثر القائهم الحجارة عليه في نوبة غضب هستيرية.

تبدأ الرواية وسابورو منغلق على نفسه، يائس، ينشد الموت، بعد أن هجر عمله في الجامعة (تماما كما فعل بطل رواية «مسألة شخصية») إثر موت صديقه الحميم (رفيق دراسته) منتحراً، بعد أن أصيب في رأسه من رجال البوليس في إحدى التظاهرات التي رافق فيها زوجته، فخلفت الإصابة عاهة أودت به إلى الجنون. وهذا هو العنصر الخارجي (الحاضر) من أزمة سابورو، يتوازى معه فعل من (الماضي) هو انتحار أخته الصغيرة المعوقة.

هنا، يتجسد الجزء الأول من منظومة تشوهات البشر، وهو جزء مادي، ظاهر في الأفراد. ينقسم إلى قسمين أحدهما تشوه طبيعي، يظهر منذ المولد: وقد يكون كاملا، حين يولد جنين بفتق دماغي كنبات خامد «طفل سابورو»، وقد يكون التشوه جزئيا، حين يولد الطفل طبيعيا لكنه متخلف عقليا «أخت سابورو»، وقد يحدث أثناء حياة البشر، حين يصيب الفرد مرضا يؤدي إلى تشوّه في شكله الخارجي، كما حدث مع جيد أضخم امرأة في اليابان، رفيقة طفولة الأخوين.

ويمثل القسم الثاني من التشوه المادي، الوجه المقابل، وهو تشوه مستحدث بفعل البشر، ويؤدي إلى إحداث عاهة مستديمة، كما حدث مع سابورو عندما فقد عينه اليمنى بفعل بعض الأطفال، وكما وقع لصديقه عندما فقد عقله بفعل هراوات رجال الشرطة.

أما تاكاشي فهو الأخ الأصغير لسابورو، ذهب إلى أمريكا كطالب في فرقة مسرحية، «وكانت الفرقة تتكون كلية من الطلبة الذين اشتركوا في أعمال الشغب السياسية التي وقعت في يونية من عام ١٩٦٠، ولكنهم غيروا رأيهم بعد ذلك. كانت مسرحيتهم تعبيرا عن الندم، تسمى «نحن الملامون»، وكان تاكاشي ينوي أن

يفر من الفرقة بمجرد وصولها إلى الولايات المتحدة ويتجول وحده، لكنه استمر يلعب دور الطالب النشط النادم، متعللا بمرض جنسي أصابه، ثم قرر العودة إلى اليابان، وكان سابورو في انتظاره تصحبه زوجته ناتسومي التي وجدت في الخمر ملاذاً، بالإضافة إلى تابعين مخلصين لتاكاشي هما هوشيو الميكانيكي وصاحب سيارة الستروين، والفتاة كوموكو. وحين رأى تاكاشي ما آل إليه حال سابورو من انهيار نصحه «خلّص نفسك واصعد مرّة أخرى إلى عالم الأحياء»، «لابد ياميتسو أن تبدأ حياة جديدة». ثم راح يذكره (بالماضي): «أتذكر حين بنيت أنا وأختنا كوخا من الجريد وعشنا فيه لفترة؟ كنّا نبدأ حياة جديدة محاولين أن نبتعد عن رائحة الفناء، كان ذلك، كما تعرف بعد أن ضُرب «س» حتى الموت، «لم لا تتخلى عن كل ما تفعله في طوكيو وتأتي معي إلى شيكوكو؟» (شيكوكو هي الجزيرة التي وُلد بها أوي وهي أيضا موطن ميتسو وتاكاشي)، وكي يدفعه إلى القبول أخبره أن أحد رجال الأعمال الذي يمتلك سلسلة من المتاجر، سيشتري منهما بيت الأجداد، الذي يرجع عمره إلى مائة عام، كي يقيم على أرضه مطعما يقدم الأطعمة الريفية، فانصاع ميتسو أخيرا.

وجه مقابل:

كانت دعوة تاكاشي — إذن - لأخيه بالعودة إلى القرية حيث الجذور، هي - في ذات الوقت - دعوة لاستعادة (الماضي)، لأنه كان شديد الإعجاب بالجد الأصغر، الذي قاد انتفاضة الفلاحين بالقرية عام ١٨٦٠. لكن الماضي (ملتبس)، ويجيس بغوامض كثيرة: فضيحة قتل الجد الأكبر لأخيه الأصغر لتسوية بعض المتاعب في القرية، الحرب وتأثيرها على الأسرة، عودة الأب ميتا من الصين، ضرب أخيهما «س» حتى الموت، انتحار أختهما الصغرى،...

لذلك، فبدءاً من الفصل الثالث وانتهاءً بالفصل الثالث عشر والأخير، يدور تيار القص الهادر، داخل موطنهما القديم، على محورين: أحدهما (حاضر) يقود فيه الأحداث تاكاشي مقتفيا أثر الجد الأصغر، والثاني (ماض) يغوص فيه ميتسو، مستعينا بأي مراسلات، مستندات ، سجلات، أو مجريا أي اتصالات ممكنة، وذلك لإزالة ما علق بهذا الماضي من شوائب، أو ماظلله من أوهام، واستكشاف أبعاده، وتفهم الحقائق التي حكمته.

رحلتان متداخلتان، موزعتان بين الماضي والحاضر، وما أصعبهما من رحلتين، حين يكون هدفهما واحد، هو البحث عن (الحقيقة)!

هكذا بدأت رحلة العودة إلى القرية تاكاشي في سيارة هوشيو وبرفقتهما موموكو، وميتسو وناتسومي في الحافلة. وانظر إلى مشاعر تاكاشي لحظة وصوله إلى الوادي.. لكم سمعت في أمريكا كلمة «مجتث»(٧) إلا أنى الآن وقد عدت إلى الوادي كي أتأكد من جذوري، فإني أرى أنها اقتلعت جميعا. بدأت أحس انني مجتث. لذا علي الآن أن أضع جذورا جديدة هنا، ولكي أفعل ذلك أشعر بأن ثمة ضرورة لعمل شيء ما».

وكان مناخ القرية مهيأ لحضوره، كان شباب القرية يديرون مزارع دواجن يمولها الامبراطور الذي يملك سوبرماركت القرية — وهو الذي

سيشتري من تاكاشي واخيه البيت - لكنهم كانوا يطمحون إلى نوع من الاستقلال بعيدا عنه، وقابلتهم أولا مشكلة تصريف البيض، بعد أن تعطلت سيارتهم، فساعدهم تاكاشي على نقله في سيارة الستروين. وعندما قتل الجوع والبرد عدة آلاف من الدواجن، وسّطوا تاكاشي للتفاوض مع الامبراطور بشأنها، فقام تاكاشي بالمهمة التي انتهت إلى دفن تلك الآلاف الميتة، كما قبض تاكاشي مقدم ثمن البيت والمخزن وأعطى ميتسو نصيبه، وطلب منه المساهمة في تكوين فريق كرة قدم من شباب القرية يتولى تاكاشي تدريبهم، وتدريجيا اتضحت أهدافه الحقيقية لميتسو. كان تاكاشي يدبر للقيام بانتفاضة مماثلة لانتفاضة سابقة تمت في القرية وقام بها جده الأصغر عام ١٨٦٠.

وانظر إلى مشاعر ميتسو حين فهم حقيقة الوضع: «إن مظهر اليقظة الذي اتخذه تاكاشي خدعني على غير توقع. وكأن (حياتى الجديدة) في الوادي ليست سوى حيلة حاكها تاكاشي كي يستبق رفضي ويمهد الطريق أمام نفسه لبيع المنزل والأرض لغرض غامض يشتغل داخله في هذه اللحظة، لذلك قرر ميتسو الرحيل، وحين اعترض الجليد طريق سفره، قرر الانتظار والإقامة في المخزن بعيداً عنهم.

إن تاكاشي هو الوجه المقابل لميتسو. وإذا كان ميتسو مكبلا بتشوهات خارجية مادية ظاهرة (عينه المفقودة، إبنه المعوق) ساعدته على أن ينكفىء إلى داخله منغلقا على ذاته، فإن تاكاشي - على النقيض - مكبل بتشوه داخلي معنوي خفي، هو ميل خاص للعنف يساعده على أن يندفع إلى الخارج فعالا مؤثرا، ومن هنا نستطيع أن نفهم انبهاره بالجد الأصغر كمثل أعلى، وأنه بيّت النية على القيام بانتفاضة جديدة موازية للانتفاضة السابقة التي سبق أن قادها الجد الأصغر عام ١٨٦٠.

هكذا قاد تاكاشي الشباب في هجوم على سوبر ماركت القرية ، وتم نهب محتوياته، وقد اقترح كاهن المعبد - فيما بعد - فكرة، للخروج من مأزق الانتفاضة، وذلك بجعل «العديد من الأغنياء يسددون المال للاستيلاء على السوبر ماركت بما في ذلك الخسائر التي لحقت به نتيجة أعمال النهب وأن يُدار إدارة مشتركة عن طريق أصحاب المحال في الوادي الذين خرجوا من مجال الأعمال».

ومن الأحداث التي جرت أثناء الانتفاضة قيادة تاكاشي لفريق من الشباب لانقاذ أحد أطفال الفلاحين، فأهداه أبوه بندقية صيد وعددا من الطلقات. كما اعتدى أحد شباب الانتفاضة على كو موكو في أحد ليالي الانتفاضة محاولا اغتصابها، فعاقبه تاكاشي بشدة، بينما نفرت هي من العنف وكرهته. كما أن ناتسومي زوجة ميتسو بدأت تميل إلى تاكاشي وتأخذ جانبه.

تشوهات معنوية:

تمتلىء الرواية بعشرات الأحداث الحاضرة الموشاة بالتفاصيل الصغيرة، إضافة إلى المحور الآخر الذي تتوالى من خلاله إزالة أستار الماضي، وذلك في تيار واحد متدفق هادر، شديد الإحكام، يعتبر التغير أحد سماته الأساسية، حيث تبدو الحقيقة وكأن لها عشرات الأوجه، وليس هناك من شيء ثابت.

ويمكن إعادة ترتيب أحداث ماضي أفراد أسرة ميتسو تاكاشي على الوجه التالي: في عام ١٨٦٠ قامت في القرية انتفاضة الفلاحين نتيجة ارتفاع نسبة فائدة القرض الذي منحه لهم الجد الأكبر، الذي احتمى بالمخزن مدافعا عنه ببندقية سبق أن أحضرها من كوتشي. أما الجد الأصغر فكان قائد شباب الانتفاضة، التي انتهت إلى الفشل وقطعت رؤوس بعض الشباب، وعاقب الجد الأصغر نفسه بتقبل الحبس الانفرادي في قبو أسفل المخزن.

في عام ١٨٧١ قامت انتفاضة ثانية، كتب لها النجاح بفضل قيادة الجد الأصغر الذي استفاد من التجربة الماضية. وعندما قامت الحرب العالمية الثانية كان والد ميتسو وتاكاشي في مهمة غامضة في الصيد. وتسلمت الأم جثمانه ولم يعرف أحد أبدا حقيقة ما حدث له، وهذا أحد أسباب اختلاف «س» مع أمه، منذ عودته من الجيش، حين لم تتوضح له أبداً حقيقة موقف الأب، فطالب أن تودع لذلك في مستشفى للأمراض العقلية.

وفي الحرب سقط الأخ الأكبر بعد تخرجه من الجامعة بسنتين، وقد قام الفلاحون ومعهم «س» بغارة على معسكر للكوريين في أعقاب الحرب، وكانت غارة ناجحة سرقوا فيها خمورا وحلوى، ولكن كوريا قُتل أثناء الغارة، فاضطر الفلاحون إلى القيام بغارة ثانية بهدف أن يكون هناك ضحية من اليابانيين، حتى لا يتم تبليغ السلطات، وذهب «س» معهم متقبلا أن يكون الضحية المنتظرة.

من هذه اللوحة التاريخية العريضة، التي يتداخل فيها الماضي والحاضر، يمكن بلورة الجزء الثاني (المقابل) من منظومة تشوهات البشر، وهو جزء معنوي، كامن في نفوس الأفراد، يتبدى في اتجاهين متقابلين أيضا، فقد يتخذ شكل فعل خارجي (عنيف) فوّار بالحركة، يكون تارة عاما شاملا (حربا عالمية) أو قد يكون محدودا تارة أخرى (انتفاضتي ١٨٦٠، ١٨٧١، والغارتين على معسكر الكوريين)، أو قد يتخذ شكلا فرديا تارة ثالثة (كاعتداء شاب على موموكو أثناء الانتفاضة بغرض اغتصابها).

وقد يظهر الاتجاه المقابل، في اللافعل، أو في انطواء الأفراد داخل ذواتهم هربا من مواجهة الواقع الخارجي (ميتسوو انغلاقه ورغبته في الموت، زوجته ايتسومي وانكبابها على الخمر كملاذ).

ذروتان:

تبلغ الرواية ذرىً فنية عالية حين يتماشى نوعا التشوه المادي والمعنوي، وسأدلل على ذلك بمثالين.. في المثال الأول، يتابع ميتسو اضطهاد عدد من شباب الانتفاضة لمدير السوبر ماركت الذي نهبوه: «اخذو يلقون عليه كرات الجليد، ثم تبعهم آخرون في هذا الفعل، فصدمت احدى الكرات مفصل قدمه وهو يجري فقلبته بسهولة. جاهد كي ينهض على قدميه وراح يصرخ دون حتى أن يقوم بإزالة الجليد العالق به من قمة رأسه إلى أخمص قدميه تذوقت في فمي مرة أخرى الخوف التلقائي لذلك اليوم، حين شُقّت عيني في هجوم قام به أطفال مجهولون، وشعرت أنى قد عثرت على مفتاح اللغز الدائم الذي جعلهم يلقون بذلك الحجر».

انظر إلى تماس واقعتين: واقعة

(قديمة) خلّفت تشوّها دائما هو فقدان العين اليمنى لميتسو، نتيجة (عنف) عدد من أطفال المدارس، تتماس مع واقعة (حديثة) لعدد من الشباب يحاصرون رجلا وحيدا، يهاجمونه (بعنف) ضار. كشف ــ هذا التماس ــ ستر ما مضى، ورغم أن ميتسو لم يوضح السر، لكننا نفهم أن هناك (عنف) داخلي كامن في نفوس الأفراد (أطفال وكبار)، وقد يحفّزه ويحميه ويحمسه حسّ الجماعة المتكاتف، فيدفع به متفجراً، متصاعدا، في فعل خارجي كقدر جامح، يجذب إلى حومته ـ تلقائيا ــ الآخرين القريبين، ليشاركوا دون وعي، في حمّى العنف!

أما المثال الثاني، فيحدث بعد أن استقرت أوضاع الانتفاضة التي قادها تاكاشي، ووجد الناسك المخرج الذي يحميهم من سطوة القانون، فإذا القارىء يفاجأ بأن تاكاشي حاول، ذات مساء، أن يغتصب فتاة في الوادي ثم قتلها، فهجره الشباب، وذهب هو إلى المخزن، منتظرا مجيء رجال الدول ليأخذونه. ورغم أن ميتسو فنّد مزاعم اتهامه لنفسه، مرجعا مقتل الفتاة إلى القضاء والقدر، وهو ما أيده هو شيو خبير السيارات، إلا أن تاكاشي رفض تقبل أي تفسير، مصراً على موقفه المدان.

انظر ــ هنا ــ كيف يرى ميتسو ما يحدث «غير أني استطعت أن أعرف أن الوجه المختبىء كلية في ظل رموشه والجسد الضئيل الذي تصلب بفعل التوتر، تسيطر عليه من الداخل قوة وحشية تقف حائلاً دون أي محاولات يقوم بها الآخرون بغرض الفهم. وطرأ على ذهني خيال غريب أن طفلنا لاذي كان يرقد بعينين مفتوحتين تخلوان من أي تعبير، سوى أنها توجد ببساطة وهدوء، ذلك الطفل، قد كبر دون أن يقيم اتصالا مع العالم الخارجي يوجد هنا الآن، وعلى جسده دم يعلن عن الجريمة التي ارتكبها».

هنا ــ أيضا ـ تماس بين فعل معنوي (جديد) مع واقع مادي قديم، يبدو للوهلة الأولى كتماس بين عنف داخلي كامن في نفس تاكاشي يدفعه إلى تدمير الذات. هذا التشوه الداخلي المميت يتوازى مع وجود بشري خُلق مشوها، غير قادر على التواصل من الآخرين. كلاهما فعل قدري باطن، شرّ لابد لنا فيه!

هنا يتبدى (تفسير) آخر لفعل تاكاشي.. لقد واجه تاكاشي أخيراً نفسه، بعد أن عاد إلى جذوره، مروراً في مطهر الانتفاضة، التي دعّمت صدق حدسه، في تحقيق الحلم، الأمل المرتجى، في أن يكون صورة أخرى من الجد الأصغر. لكنه بعد أن اقترب من النجاح، كان هناك جزء آخر من ماضيه مازال ينغّص عليه، هو مأساة أخته الصغيرة المتخلفة التي أقام معها علاقة غير مشروعة ثم لفظها، فأودى بها إلى الانتحار. فكان لابد أن يواجه هذا الفعل القديم، الدفين، الذي لم يعترف به، بفعل آخر مواز، لم يفعله، وإن دفع نفسه بفضيحته المدوية (اغتصابا وقتلا)، ثم مضى منتحراً، مكفّراً عما جنت يداه!

●●●

بعد ذلك، كان لابد لميتسو أن يخرج من صومعته التي اعتصم طويلا بها، معارضا تاكاشي، رافضا أي فعل قد يتشابه فيه معه، بعد أن وضح أنه كان محقا في تشابهه مع الجد الأصغر، وأن يمضي مع زوجته ليبدءا من جديد في بناء كوخهما الجريدي!

الهوامش:

(١) أوي كينـزا بـورو ـــ روايـة «الصرخـة الصامتة» تـرجمة إبراهيم محمد إبـراهيم ـ دار الهلال ـ القاهرة العدد ٥٥٧ ـ مايو ١٩٩٥ ـ ذو الحجة ١٤١٥هـ.

(٢) أوي كينزا بورو ـ رواية «مسألة شخصية» ترجمة وديع سعادة ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت عام ١٩٨٧.

صدرت تـرجمة أخرى لنفـس الروايـة في أعقاب فـوز أوي بجـائزة نـوبـل بعنـوان «هموم شخصيـة» تـرجمة صبري الفضـل ـ عـن دار الهلال بالقاهرة ـ العدد ٥٥٢ ـ ديسمبر ١٩٩٤ ـ رجب ١٤١٥هـ.

(٣) انظـر لمزيـد مـن التفاصيـل تنـاولنـا لهذه الرواية «مسألة شخصيـة» في مقال بعنوان «مع الكاتـب الياباني كنـز بورو أوي الفـائز بجائزة نوبـل في الأدب ـ جريـدة «الخليج» ـ الشـارقة ـ ١٩٩٤/١١/٤.

(٤) قصة «آغـوي.. وحسن السماء» صـدرت في كتـاب «مختارات مـن الأدب اليـاباني» تـرجمة الأديب عبدالكـريم ناصيف ـــ منشورات وزارة الثقـافة والارشـاد القـومي ـــ سـوريـة ـ عـام ١٩٨٣.

صدرت نفـس القصة بعنـوان «آجوي.. المسـخ السماوي» ضمـن كتـاب «علمنـا أن نتجـاوز جنوننا» كينزا بورو أوي ـ ترجمة كامل يوسف حسين ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٨٨.

(٥) لمزيـد من التفـاصيل حـول قصة «آغـوي.. وحسن السماء» انظـر مثالنـا بعنوان «الـروائي اليابـاني الذي فـاز بجائزة نـوبل هـذا العام» ـ مجلة «الكواكب» ـ القـاهرة ـ العدد ٢٢٥٦ ـ ٢٥ اكتوبر ١٩٩٤.

(٦) لمزيد مـن التفاصيـل انظر قصـة «علمنا أن نتجاوز جنوننـا» ترجمة كامل يـوسف حسين ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٨٨.

(٧) انظر لكلمات كينـزا بورو أوي المقتطفـة من كتابه «نحـن أشياء»، وخاصة استخـدامه لفعل «اجتث» الذي استخدمه تاكاشي «عندما أذهب إلى باريس، فإنني أحـس بشعور انني اجتث الفلاح الـذي بداخلي. أمـا في اليابـان فنحاول أن نخلـق نمطا ثقافيا ريفيا تقليديا».

من مقـدمة رواية «الصرخـة الصامتة ـــ ترجمة ابراهيم محمد ابراهيم ـ دار الهلال ـ القاهرة.

لمحة من حياة

القديس / الصعلوك/ المهرّج

جيمس جويس (٢ فبراير ١٨٨٢/ ١٣ يناير ١٩٤١)

محمد يوسف

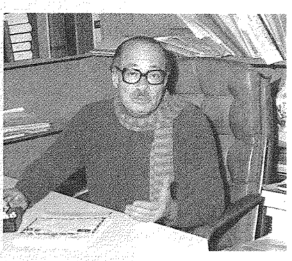
● «قديس ومهرج» كما يصفه الشاعر ييتس.. ويعتبره الأيرلنديون «كاتبا فاحشا مجنونا».. وينظر إليه الإنجليز على أنه «كاتب شاذ غريب الأطوار»، أما الأمريكيون فيعتبرونه «رائد الحركة التجريبية» ويطلقون على فنه القصصي والروائي «صناعة جويس» أو «الجويسيات» نسبة إلى اسمه وإلى نحته وإبداعه الشديد الخصوصية. أما الفرنسيون فيرونه قاصا وروائيا عديم الصقل من الناحية الكلاسيكية. ولد جيمس أوجستين جويس في دبلن يوم ٢ فبراير ١٨٨٢ وكان أبوه جون ستانيسلوس جويس «غريب الأطوار» سكيرا مدمنا ومسرفا متلافا.. وكان يعمل محصّل ضرائب.. وهو الابن الأكبر لأبيه جون وأمه ماري.. وكان عدد اخوته خمسة عشر توفي منهم خمسة.

■ تداخل المكان والزمان والكشف «الميكروتلكوبي» في رواية «عوليس»

■ د. طه محمود طه:

جويس.. مزج الواقع بالخيال، والماضي بالحاضر، والزمان بالأبدية

■ فوستر دامون: «عوليس» تتكون من عناصر ثلاثة: السرد الرمزي للأوديسا، والمستويات الروحية للكوميديا الإلهية، والمشكلات النفسية لهاملت



عندما بلغ التاسعة من عمره.. حفرت مأساة الزعيم الأيرلندي بارنيل مجرى في حياته.. فكتب في أعقاب موته (٦ أكتوبر ١٩٩١) مقالا نقديا لاذعا بعنوان «حتى أنت يا هيلي» يشيد فيه بصفات ومزايا البطل الأيرلندي ويشن حملة ساخرة على عدوه اللدود هيلي.. معيدا إلى الأذهان قصة قيصر الذي خانه بروتس.

التحق بالكلية الجامعة بدبلن وحصل على درجة الليسانس في ٣١ أكتوبر ١٩٠٢.. ولما كان في خطته أن يجمع بين الأدب والطب فقد عقد العزم على دراسة الطب لكنه عدل عن الفكرة وسافر إلى باريس التي أشعلت خياله البوهيمي.. لكنه عاد إلى دبلن بعد استفحال مرض والدته التي توفيت في ١٣ أغسطس ١٩٠٣.

وفي ١٠ يونيو ١٩٠٤ التقى «نورا بارناكيل» التي أصبحت زوجته فيما بعد وأنجب منها ابنه جيورجيو (٢٧ يوليو ١٩٠٥) وابنته لوشيا أنّا (٢٦ يوليو ١٩٠٧) .. وكان ينتقل من زيورخ إلى تريست إلى روما إلى دبلن إلى باريس.. بحيث يمكن القول بأنه نفى نفسه نفيا اختياريا بمحض إرادته.. وكان يدرّس اللغة الانجليزية في مدرسة «برلتز» في «زيورخ» ثم «ترست» لكسب القوت وتدبير شؤون الحياة.

كان جويس في العشرين من عمره عندما وصل إلى باريس.. وكانت أحواله المالية في غاية الصعوبة.. «فلم يكن لديه إلا خطابا توصيه.. وجنيها أو أكثر».. وهو يصور في إحدى رسائله إلى أمه (فبراير ١٩٠٣) بمناسبة عيد ميلاده الحادي والعشرين «الوضع العسير» الذي كان عليه.. إذ يقول في هذه الرسالة:

«لقد تلقيت ببالغ السرور حوالتكم البريدية يوم الثلاثاء الماضي بمبلغ ثلاثة شلنات وأربعة بنسات لأنني كنت قد قضيت (٤٢) ساعة دون طعام. أما اليوم فقد مضى عليّ (٢١) ساعة لم أذق فيها طعم الأكل.. ولكن فترات الصيام هذه قد أصبحت شيئا عاديا بالنسبة لي الآن، وعندما أحصل على النقود يكون الجوع قد استبد بي مما يدفعني إلى التهام كمية كبيرة (شلن بأكمله) بسرعة فائقة. أرجو ألا يؤثر هذا النظام على قدرتى على الهضم.. لو كان عندي القدر اليسير من المال لابتعت موقد كيروسين (عندي لمبة بالجاز) وطهيت بعض المكرونة لنفسي مع الخبز عندما يستبد بي الفقر.. أرجو ألا تكون السجادة التي قمت ببيعها من أثاث المنزل الذي اشتريته حديَثا لكي تدفعي ثمن طعامي. إذا كانَ الأمر كذلك أرجو ألا تبيعي أي شيء وإلا أرسلت لك حوالتك ثانية.. وإذا بذلت قصارى جهدي فستكفي حوالتك البريدية للصرف منها حتى يوم الاثنين ظهرا (سيكلفني طابع البريد فرنكا في الغالب).. وبعد ذلك، عليّ أن أصوم مرة أخرى، وذلك يحز في نفس لأن يوميّ الاثنين والثلاثاء هما يوما الكرنفال وسأكون الشخص الوحيد الذي يتضور جوعا في باريس».

وفي المكتبة العامة على نهر السين.. كان جويس «يلتهم» الهواء النقي.. وأعمال بن جونسون.. وفلسفة أرسطو «التي تمثل الصخرة العقلية الراسخة وسط بحر الميتافيزيقا الأفلاطونية».

١٦ يونيو ١٩٠٤

يمثل يوم الخميس ١٦ يونيو ١٩٠٤ يوما فارقا وفاصلا في حياة جيمس جويس.. وهو (اليوم الذي خلده فيما بعد

في «عوليس»).. ففي ذلك اليوم، أو لنقل في خلال هذا الشهر.. اكتملت في ذهن جويس رؤيته عن شكسبير.. «ولم يكن شكسبير هو الأمير هاملت بل والد هاملت الذي خانته زوجته مع أخيه كما حدث لشكسبير الذي خانته آن هاثاواي مع أخيه».. وهكذا صور جويس شكسبير ليس بصفته فنانا بطلا «يثأر لشرفه».. بل صوره في هيئة «الزوج المخدوع».

وفي نفس ذلك اليوم.. قابل نورا بارناكيل للمرة الأولى.. وكانت نتيجة هذا اللقاء فك العزلة والكآبة عن نفسه.. وقد عانى منهما في أعقاب رحيل والدته التي فتك بها داء التليف الكبدي.

واستقر جويس نفسيا.. وأقام في «قلعة مارتيلو» التي كان صديقه طالب الطب أوليفر سانت جون جورجاتي قد استأجرها من وزارة الحربية بثمانية جنيهات في السنة.. «وهي احدى القلاع التي بنيت لحماية أيرلندا من الغزو الفرنسي».. وفي هذه القلعة ظفر جويس بحريته وتخففه من التزمت الذي كان يصبغ حياة دبلن بصبغة ثقيلة كئيبة.

وفي تلك الفترة كتب مجموعة من القصائد نشرت فيما بعد تحت عنوان «موسيقى الحجرة».. كان يقرؤها على أصدقائه وهم يتسكعون ويتصعلكون في شوارع دبلن. وعلى الرغم من «رومانتيكية» العنوان.. إلا أنه ينطوي على طرافة غريبة.. أو غرابة طريفة في «جوهره الخفي».. فقد كان أحد أصدقاء أويس يتردد على أرملة شابة.. وذات يوم دعا جويس للذهاب معه إلى منزل هذه الأرملة.. ليقرأ عليها قصائده.. وكان الثلاثة يتناولون زجاجات البيرة.. فلما فرغت شعرت الأرملة بالرغبة في التبول.. فانتحت جانبا.. لتتبول في مبولة حجرة النوم.. و «بعد برهة صدر عنها صوت رنان دون حياء عندما أطلقت ريحها. وصاح صديق جويس بفرح: «إنها لناقدة للشعر، ألم تسمع صوت تذوقها لقصائدك؟» وأجابه جويس: ناقدة أم غير ناقدة.. لقد أعطتني عنوانا لكتابي.. سأطلق على قصائدي «موسيقى الحجرة».

وهكذا حقق جويس في شهر يونيو ١٩٠٤ انجازات كبيرة على المستويين الابداعي والانساني: فقد نضجت رؤيته الجمالية التي أسسها على تعاليم أرسطو وتوماس الأكويني وانتهى من كتابة الفصل الأول من «ستيفن بطلا» .. كما أنه كف عن الذهاب إلى حي الغانيات في «نايت تاون» بعد أن التقى نورا جوزيف بارناكيل «الفتاة الجميلة القادمة من مقاطعة جولواي».

عوليس

تقع رواية عوليس في (٧٤٢) من القطع الكبير وتبلغ عدد كلماتها (٢٦٠٤٣٠) كلمة.

يقول عنها د. طه محمود طه الذي رافق جويس وعالمه وشخصيات قصصه ورواياته لمدة أربعين عاما.. وقدم ترجمتها العربية الأولى في الاحتفال بمئوية جويس في دبلن عام ١٩٨٢.. ثم الطبعة الثانية التي صدرت عن «الدار العربية للطباعة والنشر» بعد أن عدّل فيها بناء على طبعة دار «جالاند» وصحح الأخطاء التي اكتشفها «اختصاصيو» لغة و «معجم» جويس في الطبعة الانجليزية الأصلية التي ترجمها عنها د. طه..

يقول: «عوليس».. هي إحدى روائع الأدب الانجليزي في القرن العشرين..

فهـي العمـل الأدبي الـذي يمثـل (٢٧٦) مليون نسمة يقرأون باللغة الانجليزية.

ويشير مؤكـدا إلى أن رواية «عـوليس» ورواية «فينيجانـزويك».. لم تثرا اهتمام النقاد والأدباء، فحسب بـل أثارتا اهتمام علماء النفـــس وعلى رأسهـم كـــارل جوستاف يونــج، وفقهاء اللغة والمهتمين بـالتحليل النفسي والأدب المقـارن والفـن والسينما والموسيقى.

وتمسح «عوليس»، باستخدام التكنيك السينمائي وأسلــوب تيــار الــوعـــي، بانوراميا أسطوريا ممزوجا بـ «كوكتيل» تجاور الأضداد (المونتاج السينمائي).. و «بتـوازن قلـق بين الطبيعــي الـواقعـي والـرمـزي».. مسحـا غـرائبيـا خـلاقـا لشخوص ثلاثة ومدينتهم (دبلن) في يوم الخميس الموافق ١٦ يـونيو عام ١٩٠٤.. والشخوص الثلاثة هـم ستيفن ديدالوس وليوبولد بولابلوم وزوجته مولي بلوم.

يقـول ريتشـارد إلمان: «كان جـويـس يخطط لكـي تشتمل «عـوليس» على (٢٢) فصلا ولكنـه اختصر هذا الـرقم إلى (١٨) لكي يجعـل الروايـة تسير في مجموعـات يتألـف كلٌ منها مـن ثلاثة فصـول بحيث يقـع الجزء الثاني بفصـوله الاثنـي عشر (التي تقع في أربعة أجـزاء كل منها يشمل ثلاثة فصول) بين الجزئين الأول والثالث. وبعد أن استقـر على هذا التقسيم الثـلاثي في الفصـول.. خطـط لـه بحيـث يحتـوي الفصـــل الأول على الفـــرض Thesis والثاني على نقيضه Antithesis والثالث على التركيب Synthesis كما في المذهب الهيجلي. وقد تطلـب هذا التنـاسق تـرتيبا آخـر: فـإذا كـان الفصـل الأول مـن كـل مجموعـة يعالـج العالم الخارجـي.. كان الثاني يعالج العالم الداخلي.. وكان الثالث خليطا مـن الاثنين معا. وبالمثـل.. إذا اهتم أحد الفصول بالأرض.. اهتـم الثاني بالماء والثالـث بما هو برمـائي. وإذا كان الأول شمسيا يكون الثاني قمريا والثالث تزاوج كيميـائي بين الشمس والقمـر، وإذا كـان الأول يمثل الجسـد فالثـاني يمثل الـروح والثالث يمثل وحدة الجسد والروح.

أما أدوين موير فيرى «أن عوليس هي نهاية القصة وبدايـة لشيء آخر.. فإذا كان مجال القصة التـي تعالج الشخصيـة هو المكان، وكـان مجال القصة الدراميـة هو الزمان.. فحينئذ يصبـح مجال «عوليس» نوعا من «الزّمكـان» أي تداخل المكان مع الـزمـــان وامتـزاجهما وانـــدمــاجهما.. فالقصة في «عوليس» لا تبسط نفسها عن طريق التطور بل عن طريق «التكتل».

«إن تخيلات بلـوم التي تطفـو في ذهنه تكشف لنا الكثير عـن شخصيته.. ولكنها لا تجعل الـزمان يبدو في حـالة سيـولة.. فكل شيء في «عـوليس».. على العكـس من ذلك يتصـف بحالة من السكـون الخامل، فيظل الـزمان في سكـون أثناء كـل منظر حتى يستعد مستر جويس للانتقال بنا إلى منظر آخر!!

ويرى د. طه محمود طه أن «بلوم» هو البطل العظيـم العادي و «عوليـس» رؤية متكاملة.. وذلك تفسيرا لكلمات موير.

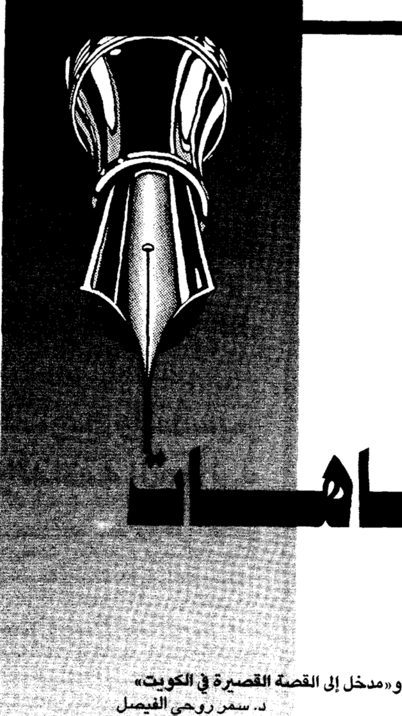
لكن فـوستر دامون يـرى أن عوليـس «تتكون مـن هذه العناصر الثـلاثة: السرد الرمزي للأوديسا والمستـويات الروحية للكوميـديا الإلهيـة، والمشكلات النفسيـة لهاملت. فيقدم هوم الحبكة، ويقدم دانتي المناظر، ويقدم شكسبير الدافع. ولكن كل هذه الأمور تتركز في أمـور عارضة لحفنة من النـاس في يوم معين في مـدينة دانتـي. فقـد استغـل هـومـر ودانتـي وميلتـون وجوته العالم بـأكمله كما عرفوه كمسرح لقصـائدهـم. وقد قام دانتي فعـلا لضغط

رحلته إلى ثلاثة أيام.. ولكن ميلتون طوق الزمان كله والمكان كله.. لأن «الفردوس المفقود» تنظر إلى الماضي عندما يظهر المسيح في السماء وتتطلع إلى المستقبل في العصر الألفي السعيد.. أما جويس فقد تخلى عن الشمول الملحميّ في سبيل دقة الوحدات الثلاث الأرسطية الجديدة. فالزمان يوم واحد: ١٦ يونيو ١٩٠٤، والمكان مدينة واحدة: دبلن: والحبكة فعل واحد: التقاء ستيفن ببلوم.

ولعبارات د. طه محمود طه: ان عوليس عمل ذاتى وموضوعي في آن واحد. وعندما اختار جويس عنوان القصة كان يحاول أن يمزج الواقع بالخيال، والماضي بالحاضر والزمان بالأبدية، ويمكننا في ضوء ما سبق أن نقول إن تحرك ستيفن بخياله وفكره تحرك زمانى، وبلوم في تجواله يتحرك مكانيا، أما «مسز بلوم» فتمثل المتصل الزمكانى.

ويرى د. طه أن جويس يلجأ إلى تكنيك آخر في القصة يمكن أن نطلق عليه اسم «الكشف الميكرو تلسكوبي للمناظر والشخوص - أي الكشف المجهري الذي يتناول ما هو دقيق جدا وما هو بعيد جدا.

لقد كتب جويس «عوليس» بأساليب متعددة.. على عكس «فينيجانزويك» التي كتبها مستخدما تكنيك «الحلم والكابوس».. ولذا سيظل جويس مبدعا حداثيا معاصرا على الرغم من مرور أكثر من خمسين عاما على رحيله.. ومازلنا نحاول على حد تعبير ريتشارد إلمان ومارشال ماكلوان، أن نكون من معاصريه.. ونغوص وراء وفيما وراء تحركات شخوصه في المكان (والزمان) والزمكان ومابينهما من ترميزات تجسدية.. وتجسدات ترميزية.



اتجاهات

د. سليمان الشطي:
و«مدخل الى القصة القصيرة في الكويت»

التأريخ والتفسير والذائقة الجمالية

د. سمر روحي الفيصل

حرص الدكتور سليمان الشطي على أن يخصص جانبا من فعاليته النقدية للقصة القصيرة في الكويت، تأريخا وتحليلا. وأعتقد أن حديثه عن صقر الرشود في عام ١٩٧٩ يؤرخ لبداية هذا الحرص، ويدل على شيء أسعى إلى توضيحه هنا، هو تشبثه بقراءة هذه القصة بوساطة المنهج التأريخي التفسيري، تبعا لإيمانه بصلاحية هذا المنهج لرصد تطور الفن القصصي في الكويت. ولا أشك في أن كتاب الشطي «مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت»(١) أكثر دلالة على هذا الحرص. ولهذا السبب اكتفيت به، وعددته متن الدراسة وهدف التحليل. ولسوف أحاول في أثناء حديثي عن منهج نقد القصة فيه الإلمام بقضايا تأريخ القصة في الكويت عند الشطي، وتفسيره نصوصها، وطبيعة قراءته لها، وما يتصل بذلك من ذائقة جمالية وإجراءات نقدية، ومن علاقة القارىء بالنص، إضافة إلى القضايا العامة كمفهوم المجموعة القصصية وعلاقة الفهم بالتلقي.

■١■

لا يخفي الدكتور الشطي رغبته في تأريخ القصة القصيرة في الكويت، فهو يقسم كتابه إلى ثلاث مراحل، هي:

ـ المرحلة الأولى: ١٩٣٠ ـ ١٩٥٤

ـ المرحلة الثانية: ١٩٦٢ ـ ١٩٨٧

ـ المرحلة الثالثة: أجيال تتوالى

ثم يروح في كل مرحلة من هذه المراحل يؤرخ لأعلام القصة القصيرة بتحليل أبرز النصوص التي خلفها هؤلاء الأعلام، بدءا من خالد الفرج وقصته «منيرة» المنشورة في مجلة الكويت(٢) عام ١٩٣٠، وانتهاء بمجموعة «جراح في العيون» لليلى محمد صالح الصادرة عام ١٩٨٦. أي ان تأريخه شمل ستا وخمسين عاما من عمر القصة القصيرة في الكويت، على الرغم من الانقطاعات بين ١٩٣٠ ـ ١٩٤٦، وبين ١٩٥٤ ـ ١٩٦٢. ويوضح متن الدراسة أن التأريخ الزمني منهج اعتمده الناقد الشطي، وحرص من خلاله على رصد القصص التي نشرت في المراحل الثلاث. وحين ننعم النظر في هذا المنهج التأريخي نلاحظ ثلاثة أمور، هي:

١ ـ لم يلتفت الدكتور الشطي في تأريخه قصة «منيرة» لخالد الفرج إلى التداخل بين مصطلحي «الرواية» و«القصة» مكتفيا بإشارة سريعة في الصفحة الحادية عشرة إلى أن عبدالعزيز الرشيد، صاحب مجلة الكويت، سمى قصة «منيرة» رواية. وقد عزا إبراهيم عبدالله غلوم(٣) هذا التداخل إلى تأثر الصحافة الكويتية باستعمال الصحافة العراقية آنذاك مصطلح الرواية للدلالة على القصة. وتعليل الدكتور غلوم صحيح، ولكن التداخل الذي عرفته العراق وسورية ولبنان في الفترة نفسها، واستمر حيا إلى الستينيات، لم ينبع من مصر وإن استعمل فيها قبل غيرها، بل نبع من إشكالية عدم تحديد مفهوم القصة القصيرة، ومن استعمال مصطلح الرواية أحيانا للدلالة على ثلاثة أجناس أدبية، هي: الرواية والقصة القصيرة والمسرحية. وخيرا فعل الدكتور الشطي حين أغفل قضية المصطلح، وشرع يحلل قصة «منيرة» استنادا إلى أنها قصة ليس غير. ولسوف أشير إلى أن مسوغ هذا الإغفال كامن في حرص الشطي على الانصراف إلى تحليل النصوص القصصية. ولو لم يكن التأريخ مقترنا بالتفسير لديه لوقف عند إغفال الدكتور محمد حسن عبدالله في «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت»(٤)، وإسماعيل فهد اسماعيل في «القصة العربية في الكويت»(٥) قصة «منيرة»، وابتدائهما تأريخ القصة في الكويت بمجلة «البعثة» التي صدرت عام ١٩٤٦، وإن كان لهما رأي في ذلك مخالف لما أثبته الدكتور غلوم في «القصة القصيرة في الخليج العربي ـ الكويت والبحرين» والدكتور الشطي في «مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت»(٦).

٢ ـ حرص الدكتور الشطي في تأريخه القصة في الكويت على التوقف عند قصة «منيرة» لخالد الفرج المنشورة عام ١٩٣٠. وهذا الحرص يوحي بالتشبث بالزمن الذي ظهرت فيه أول قصة كويتية، أو قل إنه يوحي بأن الدكتور الشطي معني بالبداية الزمنية دون البداية الفنية. وليس هذا صحيحا إذا تذكرنا حرص الشطي على قرن التأريخ بالتفسير. وصرح غير مرة بأنها تبشر بنضج مبكر لم تبلغه القصص التي كتبت بعدها بعشرين سنة. وهذا التبشير يشمل

وظيفة القصة وطبيعتها معا. فهي — من حيث الوظيفة — دالة على أن القصة الكويتية لم تبق خبرا أو تسلية، بل أصبحت جزءا من حركة فنية واجتماعية وسياسية. وهي — من حيث طبيعتها - تعتمد على الايحاء والتركيز على موضوعها وعلى أسلوب عرضها. وهذا يعني عندي أن الذائقة الجمالية للشطي أكثر تحكما في فعاليته النقدية من المعارف التي يستعملها العقل في التأريخ الزمني. وبتعبير آخر أقول إن اقتران التأريخ بالتفسير سمح لمنهج الشطي بتقديم نوع جليل من التأريخ الجمالي للقصة في الكويت.

٣ — هناك حقيقة أدبية أشار إليها سليمان الشطي كما أشار إليها قبله دارسو القصة الكويتية، هي ولادة القصة الكويتية القصيرة في أحضان الصحافة. وهذه الحقيقة الأدبية ليست خاصة بالكويت، وإنما هي عامة شاملة القصة القصيرة في الدول العربية كلها، بحيث يصح إطلاق القول بالتلازم بين الصحافة والقصة القصيرة، أو الاطمئنان إلى أن القصة القصيرة أثر من آثار الصحافة العربية. ومن المفيد التنبيه على أن هذه الحقيقة الأدبية لم تدرس بعد، ولم ترصد آثارها في بنية القصة العربية القصيرة. ذلك أنني أزعم ان طبيعة القصة القصيرة، وخصوصا اللغة والتركيز، تأثرت بطبيعة الصحافة ومستوى قرائها. كما اختلفت وظيفة القصة القصيرة، وخصوصا الهدف التربوي، باختلاف البيئات العربية وصحافتها. وهذا الزعم يحتاج إلى إنعام نظر، ولكنني ذكرته ههنا لأشير إلى شيء مرتبط بالحقيقة الأدبية نفسها عند سليمان الشطي، هو الانتقال من القصة المنشورة في الصحيفة إلى المجموعة القصصية. أو هو - بتعبير آخر - السؤال عن انتقال القصة المنشورة في الصحيفة إلى الكتاب المطبوع الذي يضم عددا من القصص. وقد اعتدنا تسمية القصص التي يضمها كتاب واحدة بالمجموعة القصصية، ولكننا لم نتساءل: هل القضية مقصورة على جمع عدد من القصص في كتاب، أو أنها تحديد لمفهوم المجموعة القصصية مازلنا عازفين عن مناقشته؟

الواضح بالنسبة إلي أن سليمان الشطي قدم بذائقته الجمالية، وبوساطة التأريخ والتفسير، إجابة دقيقة عن مفهوم المجموعة القصصية. ذلك أنه أشار إلى أن فاضل خلف أصدر أول مجموعة قصصية كويتية عام ١٩٥٤، هي «أحلام الشباب». وهذه المجموعة تضم ثماني عشرة قصة، ولكن اللافت للنظر خلو القصص من قصة تحمل عنوان المجموعة القصصية. أي أن فاضل خلف جمع بين دفتي كتاب واحد ثماني عشرة قصة، ثم أطلق على الكتاب عنوانا لا تحمله أية قصة من القصص التي جمعها في الكتاب.

وقد لاحظ سليمان الشطي هذا الأمر، وأخضعه لتحليل اجتزىء منه الآتي:

- «لعل من الظريف أن هذا العنوان غير وارد على إحدى القصص كما هي العادة. وليس هذا بخارج من المألوف»(٧).

— «ولكنك لا تستطيع أن تربط بين العنوان وبين هذه المجموعة، اللهم إلا إذا رأيت أن أحلام المؤلف نفسه وآماله في الإصلاح هي التي كانت ترفل بالشباب والحيوية»(٨)

- «هذا الخليط والتنوع في مجموعة واحدة من القصص على أي شيء يدلنا.. إن محاولة التفسير محاولة جميلة وطريفة، نستطيع من خلالها ان نرصد جيلا كاملا من المثقفين الكويتيين الذين عاشوا في

الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من هذا القرن، بل إنها تفسر لنا من ناحية أخرى كيف يستقبل مثقفو الدول النامية الثقافات التي تبلورت في عشرات السنين»(٩).

نبه سليمان الشطي أول الأمر على أن عنوان المجموعة القصصية (أحلام الشباب) لم تحمله أية قصة من قصص المجموعة، ثم علل تنبيهه بقوله: «كما هي العادة». وهذه العبارة التعليلية تحتمل تفسيرين: أولهما غير مراد، وهو أن العادة جرت أيام إصدار المجموعة (١٩٥٤) باختيار عنوان إحدى القصص ليكون عنوانا للمجموعة كلها. والمسوغ الواضح لإهمال هذا الوجه من التفسير هو أن سليمان الشطي يتحدث عن أول مجموعة قصصية كويتية، وهو ـ بداهة يعلم ان عادة إطلاق عنوان إحدى القصص على المجموعة كلها لم تتكون بعد في الساحة الثقافية الكويتية. ولكن هنا تفسيرا آخر للعبارة، هو أن الشطي كان يقصد «العادة» في المجموعات القصصية العربية خارج الكويت آنذاك. وقد عزز هذا الوجه من التفسير قوله: «وليس هذا بخارج عن المألوف»، أي أن استعمال عنوان للمجموعة القصصية ليس له ذكر بين عنوانات القصص المنشورة فيها أمر متداول معروف في الساحة الثقافية العربية وليس غريبا أو نادرا فيها.

وأزعم ان القضية، ههنا، أكثر عمقا من اختيار عنوان للمجموعة القصصية له ذكر أو ليس له ذكر في القصص. ذلك أن «العادة» السائدة هي اختيار عنوان قصة من قصص المجموعة ليكون عنوانا للمجموعة كلها. ويخضع اختيار هذا العنوان لمعايير عامة غير أدبية، منها رغبة القاص في تمييز هذا العنوان، أو اعتقاده بأنه أكثر جمالا من العنوانات الأخرى، أو أكثر غرابة وقدرة على شد القارىء إليه. أما المعيار الأدبي فلم يلجأ إليه إلا قلة من القاصين العرب، بحيث يتم الاختيار استنادا إلى كون العنوان دالا على مناخ القصص المنشورة في المجموعة، كلها أو غالبيتها. وهذا ما التفت إليه الشطي بذائقته الجمالية، إذ نص على أنك «لا تستطيع أن تربط بين العنوان وبين هذه المجموعة»، أي أن الربط بين دلالة العنوان ودلالة المجموعة ضرورة أدبية. وهذه الضرورة تقود إلى أكثر الأمور جوهرية في مفهوم «المجموعة القصصية»، وهو كون القصص فيها متآزرة في التعبير عن دلالة معينة. فإذا غادرت قصة هذه الدلالة وجب رفعها من المجموعة ووضعها في أخرى تلائمها وتنسجم معها. وهذا المفهوم غائب غائم، لابد من التركيز عليه لنفي الاختيار العشوائي المستند إلى «عادة» مستحكمة في القاصين العرب، هي جمعهم القصص التي كتبوها بين دفتي كتاب، وإطلاق اسم «المجموعة القصصية» عليه، وانتقاء عنوان إحدى القصص لتكون عنوانا للمجموعة.

وقد تساءل الشطي عن مسوغ التنوع والاختلاط في مجموعة «أحلام الشباب» لفاضل خلف، وتوقف عند تعليل موجز، هو إمكانية رصد طبيعة استقبال جيل كامل من مثقفي الدول النامية الثقافات التي تبلورت في الغرب خلال عشرات السنين. ومعنى هذا التعليل عندي هو طبيعة استقبالهم مفهوم «المجموعة القصصية»، وهو استقبال غير دقيق، وضّح «إيان رايد» أصوله وتاريخه في كتابه «القصة القصيرة»(١٠)، ونقل رأي الناقد الأميركي فوريست انجرام (FOR-REST INGRAM) المذكور في كتابه

«مجموعات من القصص القصيرة تمثل القرن العشرين» (١٩٧١)، وهو: «إن المجموعة القصصية كتاب يضم قصصا قصيرة ربطها مؤلفها بعضها ببعض بطريقة تجعل إحساس القارئ بما يقرأ، على مستويات مختلفة من العمل ككل، يغير إحساسه تغييرا واضحا تجاه كل جزء من الأجزاء التي يتكون منها العمل إذا قرأ الإنسان كل قصة منفصلة عن الأخرى». وهذا ـ في اعتقادي ـ ما لاحظه سليمان الشطي حين تابع حديثه عن المجموعات القصصية الكويتية التي صدرت بعد «أحلام الشباب». إذ توقف في حديثه عن مجموعة «هدامة» لسليمان الخليفي (١٩٧٤)، ولاحظ ان مؤلفها أسقط من مجموعته أربع قصص كان نشرها، وذكر قصة «هدامة» وميزها بأن جعلها عنوانا للمجموعة. ثم لاحظ ان «المجموعة الثانية» لسليمان الخليفي (١٩٧٨) لا تضم قصة عنوانها «المجموعة الثانية»، ولكنها تضم وحدة دلالية هي المحافظة على الجانب الإنساني، كما تضم نقاطا فنية مشتركة، هي: الغوص في التفصيلات، والتركيز، واللقطة الخاطفة، وسبر اللحظة الواحدة من جهات مختلفة، وصيرورة الراوي جزءا من العالم القصصي، والحرص على الشخصيات الواقعية الملموسة. ثم أشاد بمجموعتي عبدالعزيز السريع «دموع رجل متزوج» (١٩٨٥)، واسماعيل فهد اسماعيل «الأقفاص واللغة المشتركة» (١٩٧٤)، لأنهما جمعا بين العنوان الدال ووحدة القصص المنشورة في مجموعتيهما.

إن الحديث عن انتقال القصص الكويتية من أحضان الصحافة إلى أحضان الكتاب ذو شجون، لأن هذا الانتقال ليس جمعا لقصص نشرت منجّمة، ولكنه تغيير في مفهوم المجموعة القصصية التي تضم وحدة دلالية لا يمكن العثور عليها مجتمعة إذا قرئت القصص منفصلة. وعلى الرغم من أن سليمان الشطي لم يشأ التوقف عند دلالة المصطلحات، فإن تأريخه القصة الكويتية وتفسيره نصوصها لم يبتعدا عن إشكالية دلالة مفهوم «المجموعة القصصية»، بل إنهما عبرا عن أنه يؤرخ ويفسر استنادا إلى ذائقته الجمالية وإن استعمل في التأريخ المعارف التي قدمها تاريخ القصة في الكويت. فهذه الذائقة هي التي قادته إلى ان القضية الأدبية لا تكمن في إصدار المجموعات القصصية، بل تكمن في دلالة كل مجموعة على العالم القصصي لصاحبها، وما يعتمل في هذا العالم من قضايا الإنسان والمجتمع.

■٢■

إن السؤال عن الإجراءات النقدية المعتمدة لدى سليمان الشطي في أثناء قراءته القصة القصيرة في الكويت ضروري جدا، إذ لا يكفي القول إن منهجه في كتابه «مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت» تأريخي تفسيري، بل لابد من التدقيق في الاجراءت النقدية التي اعتمدها لتجسيد هذا المنهج. وليس المهم ان يصرح الشطي باتباعه منهجا معينا أو يسكت عن تحديد هذا المنهج، لأن النص النقدي ـ وهو هنا كتاب الشطي عن القصة القصيرة في الكويت ـ دليل كاف لمعرفة المنهج وسبر إجراءات الناقد. والشطي ـ على أية حال ـ لم يكتب مقدمة لكتابه، ولم يذكر في هذا الكتاب شيئا عن المنهج الذي اتبعه، ولا الإجراءات النقدية التي اعتمدها

وحرص عليها، ولكن متن الكتاب ـ كما قلت ـ كاف للدلالة على المنهج والإجراءات وطبيعة القراءة النقدية عنده. وسأتحدث عن طبيعة قراءته النقدية في الفقرة القابلة، مكتفيا هنا بالإجراءات النقدية الموضحة للمنهج التأريخي التفسيري.

يمكنني اختزال الإجراءات النقدية في ثلاثة إجراءات متكاملة، تشكل بمجموعها هيكل التحليل في كتاب الشطي. وهذه الإجراءات هي: الفهم والربط وأحكام القيمة.

١ ـ الفهم:

الفهم أول الإجراءات النقدية عند الشطي وأكثرها أهمية. وقد صرح بهذا الإجراء مرتين: مرة في بداية حديثه عن «المجموعة الثانية» لسليمان الخليفي(١١)، ومرة ثانية في أثناء حديثه عن قصة «النمل الأشقر» لليلى العثمان(١٢). وقدم في أثناء تصريحه ما يدل على أن الفهم بداية التحليل (لنبدأ من حيث يجب أن نبدأ، أي من مرحلة الفهم)، مشترطا الدقة فيه (فالقصة يجب أن تقرأ على أساس من دقة الفهم لهذين المستويين).

ولكن الفهم عند الشطي غير مقصور على بداية التحليل، بل هو شامل القصص التي حللها في المتن، ولا يختلف هذا الفهم بين تحليل القصص المفردة وتحليل المجموعة القصصية، لأن الشطي يبدأ دائما «بالكل»، محددا الإطار العام للقصة، أو المحاور والمداخل الصالحة لتحليل المجموعة القصصية. ثم تراه ينتقل من الخطوة الكلية إلى الخطوة الجزئية، فيروح يحلل الإطار العام إلى جزئيات، ويعرض كل جزئية على حدة، أو يعرض محاور المجموعة القصصية (كما فعل في حديثه عن ليلى العثمان)، أو المداخل (كما فعل في حديثه عن ثريا البقصمي)، ثم يحلل كل محور أو مدخل على حدة. وتراه يعود أخيرا إلى «الكل» الذي بدأ منه بغية جمع الجزئيات والمحاور والمداخل في نتيجة عامة. وهذا العمل دعاني إلى الاعتقاد بأن الفهم عند الشطي يحافظ دائما على خط تحليلي واحد، هو: الكل ـ الأجزاء ـ الكل... وهذا الخط خط منطقي يساير الإدراك الإنساني كما تنص نظرية الجشتالت، وكأن سليمان الشطي الراغب في أن ينقل فهمه القصص إلى القارئ، يعي ان تجسيد الفهم يحتاج إلى مواكبة الإدراك الإنساني، لأن الإنسان يدرك «الكل» أول ما يدرك، ثم يتدرج إدراكه فينتقل إلى الأجزاء جزءا جزءا. وهكذا كان «الكل» عند الشطي هو دلالات القصص أو موضوعاتها المشتركة، وكانت الأجزاء هي الحوادث القصصية والشخصيات وعلاقاتها بالبيئة المحيطة بها.

٢ ـ الربط:

اقترن الفهم عند الشطي بالربط، ربط الأجزاء والمحاور والمداخل والدلالات، بغية تشكيل فهم متكامل للظاهرة القصصية عند هذا القاص الكويتي أو ذاك. وعلى الرغم من أن هذه الوظيفة الجمالية للربط تبدو مقصورة على خواتيم التحليل، فإن إنعام النظر في المتن يقود الباحث إلى أن الشطي حرص دائما على استعمال الربط في أثناء تحليله القصص المفردة، بحيث أصبح الربط وسيلة للفهم وليس تتويجا له فحسب. كما استعمله في توضيح النقاط المشتركة

بين القصص المفردة. ففي بداية تحليله قصة «الخلاص» لعبد العزيز السريع يشير إلى مناخ الملل والزمن البطيء، قبل متابعة التحليل يربط هذا المناخ بمثيله في قصة أخرى لعبدالعزيز السريع عنوانها «الذبابات الثلاث»، ويحدد التغاير بين القصتين رغم اشتراكهما في معالجة هذا المناخ(١٣). والاقتران بين الفهم والربط واضح هنا، إذ إن الربط بين الأجزاء المؤتلفة، أو تحديد النتائج المتماثلة، تقود القارىء إلى فهم كلي أكثر شمولا وعمقا للإبداع القصصي. وربما عزز الشطي الفهم بربط من نوع آخر، هو الإشارة إلى المشترك بين مضمون القصة المحللة ومضمون نص من النصوص الأجنبية، كما فعل في أثناء تحليله قصة «منيرة» لخالد الفرج، إذ ربط شخصية المرأة فيها بشخصية المرأة في مسرحية «بيت الدمية» لإبسن.

٣ ـ حكم القيمة:

حكم القيمة نتيجة من نتائج الفهم والربط، وخاتمة مقبولة للتحليل. ولكن الشطي وعى جيدا التأثيرات الضارة لحكم القيمة السلبي، فابتعد عنه، أو تلاعب بالأسلوب ليقدمه في ثوب لغوي مقبول. تلك حال حكمه على المسوغ القصصي لانتحار «منيرة» في قصة خالد الفرج، وحكمه على قصص فرحان راشد الفرحان ومحمد العجمي وغيرهما. وإذا كان الشطي حذرا في أثناء تقديمه حكم القيمة السلبي، فإنه يبدو أشد حذرا من أثناء تقديمه حكم القيمة الإيجابي، كما هي حاله في خواتيم حديثه عن وليد الرجيب وطالب الرفاعي وليلى العثمان وإسماعيل فهد اسماعيل. فهو يثني على الإبداع لدى هؤلاء القاصين، ويستعمل في الوقت نفسه أدوات الاستدراك ليخفف بوساطتها من إطلاق حكم القيمة. وكأنه يعي حاجة التحليل إلى أحكام القيمة، ولكنه يرغب في الوقت نفسه في أن يجعل التحليل هدفه الأساسي، لأن قراءة الظاهرة القصصية غاية بحد ذاتها، وليس من الضروري أن يخلص القارىء إلى نتيجة يفرضها على غيره في صورة حكم من أحكام القيمة. بل إن هناك نقادا يرفضون حكم القيمة، ويحاربونه، ويبعدونه عن حقل النقد. وربما كان الشطي مثلهم ميالا إلى إبعاد أحكام القيمة، ولكنه يقبل أن ترد نتائج القراءة في خواتيم التحليل في هيئة حكم القيمة الحذر المقيد البعيد عن اللوم والتقريع والتعالي على القاص المبدع.

■٣■

ما طبيعة نقد القصة القصيرة عند سليمان الشطي؟ لا أشك في أثناء الإجابة عن هذا السؤال في أن الشطي يفهم النقد على أنه قراءة يعيد القارىء بواسطتها إنتاج النص القصصي استنادا إلى ذائقته الجمالية وخبرته في تلقي النصوص القصصية. وهذا يعني أن منهج الشطي (التأريخي التفسيري) مخلص للاتجاه الجديد في النقد الأدبي، ذلك الاتجاه الذي برز على استحياء بعد الحرب العالمية الثانية، وبدأت صورته تتضح في السبعينيات، ووصل إلينا في النصف الثاني من الثمانينيات. إنه اتجاه «التلقي» الذي يضع القارىء بدلا من الناقد، أو يجعل الناقد قارئا للنص دون أية علاقة بحياة مبدعه. وهذا القارىء الناقد يعي أنه يمارس نشاطا معرفيا انفعاليا دلاليا، تبعا

لمكوناته الخاصة وخبرته في قراءة النصوص، من غير أن يمنع غيره من قراءة أخرى للنص نفسه استنادا إلى مكونات مغايرة، رغبة في تعدد القراءات، ومحاولة للكشف عن مستويات النص.

النقد عند الشطي قراءة للنص، أو علاقة به محكومة بالخبرة الجمالية. وكنت رددت غير مرة أن منهج الشطي تأريخي تفسيري، وقصدي من ذلك أنه اختار علاقة ذات جانبين بالنص القصصي الكويتي، أولهما علاقة تأريخ نشأة القصة وتطورها عبر الزمن والمراحل المتعاقبة، وثانيهما علاقة تفسير للنصوص القصصية التي رصد نشأتها وتطورها في كل مرحلة من المراحل المتعاقبة. وإذا كانت قراءة النص القصصي الكويتي عند الشطي محكومة بهذين الجانبين: التأريخ والتفسير، فإن مكونات التأريخ فيها مختلفة عن مكونات التفسير وإن كانت المكونات كلها متآزرة، تشكل طبيعة القراءة عنده.

أما مكونات التأريخ عند الشطي فهي التعاقب والانتقاء والشمول. إذ إنه رغب في أن يحلل النصوص القصصية الكويتية من بدايتها الأولى إلى زمن تأليف الكتاب، بحيث يقدم النصوص بحسب تعاقبها الزمني من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٨٧. ورغب في الوقت نفسه في أن ينتقي من هذه النصوص ما كان دالا على مستوى القصة الكويتية، شاملا المراحل الزمنية والفنية المتعاقبة. وليس هناك تناقض بين الانتقاء والشمول في قراءة الشطي، لأن النصوص القصصية الكويتية الأولى قليلة، يمكن للتحليل أن يشملها كلها، في حين شرعت القصة الكويتية تنمو كلما اتجه الزمن إلى عام ١٩٨٧، ولابد في هذه الحال من انتقاء ما هو أكثر دلالة على مستوى هذه القصة، على أن تكون النصوص المنتقاة شاملة أيضا الاتجاهات القصصية السائدة.

والظن بأن المكونات الثلاثة هي التي جعلت طبيعة القراءة التأريخية أفقية، ترصد نمو القصة الكويتية القصيرة من بداياتها في أحضان الصحافة إلى حالها الراهنة في المجموعات القصصية، ومن جيل الرواد إلى الجيل الشاب، مرورا بالجيل الثاني الذي أصل هذا الفن ورسخه في الحياة الأدبية الكويتية. ولم يكن تحقيق ذلك كله ممكنا لو لم يلجأ الشطي إلى القراءة الأفقية. ومن المفيد أن أنبه هنا على أن القراءة الأفقية عند الشطي لم تكن قراءة تاريخية للنص القصصي الكويتي. ذلك ان القراءة التاريخية مغايرة للقراءة التأريخية التي مارسها الشطي. فالقراءة التاريخية معنية بتقديم طبيعة الفهم السائد للنص القصصي زمن ظهوره، وملاحقة هذا الفهم عبر الزمن وصولا إلى المرحلة الراهنة. أي أن القارىء لا يقدم قراءته الخاصة، بل يقدم قراءات غيره مشفوعة برؤيته، محكومة بالزمن الذي ظهرت النصوص فيه. أما القراءة التأريخية التي مارسها الشطي فمعنية بقراءته الخاصة للنص القصصي. وهذه القراءة تفهم النص القصصي على أنه خطاب القاص وموقفه، وتتساءل عن الجوانب التي أبقت النص حيا أو جعلته مجرد علامة على زمنه. ولهذا السبب لم يكترث الشطي بالكتب النقدية التي قدمت قراءاتها للنصوص نفسها، وخصوصا نصوص الرواد الأوائل. ومسوغ هذا الموقف واضح عندي، هو أن الشطي راغب في أن يقدم قراءته الخاصة لنصوص الرواد، وليس راغبا في أن يؤرخ لها ويكشف عنها ويشرح أساليب فهمها

لدى من عاصروها.

أما مكونات التفسير عند الشطي فثلاثة، هي: الفهم والخبرة والذائقة. وكنت أشرت إلى ان «الفهم» إجراء نقدي أساسي ذو اتجاه منطقي عند الشطي، ينتقل فيه من الكل الى الأجزاء، ثم يرجع إلى الكل ثانية، شاملا بذلك الإطار العام والموضوعات والحوادث والشخصيات. وأرغب هنا في التنبيه على أن «الفهم» نفسه يشكل بنية القراءة الشاقولية للنصوص القصصية. ذلك أن الشطي لم يكتف بالقراءة الأفقية التأريخية التي ترسم خارطة القصة الكويتية القصيرة، بل أضاف إليها تحليلا للنصوص التي أرخ لها، يرسم خارطة شاقولية مقترنة بالخارطة الأفقية. ويتجلى الفهم في القراءة الشاقولية في أمر محدد، هو العلاقة بالنص وحده. وهذا يعني ان الشطي لم يرغب في اللجوء إلى القراءات النقدية الاجتماعية والنفسية والايديولوجية، بل رغب في أن يقدم فهمه الخاص للنص استنادا إلى علاقات هذا النص الداخلية، بغية إعادة انتاجها أو بنائها. والظن، في هذه الحال، بأن الشطي يدرك بأن القراءة الشاقولية قراءة تأويلية، ولكنها قراءته الخاصة أو تأويله الشخصي، لأن النص الجيد صالح لتأويلات عدة.وإذا كان الفهم قاعدة التفسير فإنه محكوم بخبرة الشطي وذائقته الجمالية. فهو قاص معروف، وناقد للقصة. أي أن له خبرة سابقة بموضوع قراءته، شكلت لديه ذائقة جمالية تميل إلى شيء وتحبذه، وتنفر من شيء وتنبذه. مما يشير إلى أن محتوى القراءة الشاقولية لديه هو التساؤل عن معنى النص القصصي الكويتي الذي يقرؤه. وبتعبير آخر، فإن علاقة القارىء بالنص هنا هي علاقة قاص يوجه خطابا ذا موقف بقارىء يعي أن القاص ينظم عمله استنادا إلى إرادته الواعية بغية التأثير في قرائه. كما يعي أنه قادر على التحرر من خطاب القاص وموقفه، والمغامرة بقراءة النص استنادا إلى خبراته القرائية السابقة وذائقته المدربة على تذوق الجمال. وليست الخبرة في هذه الحال مجرد مران شكلي على تحليل النصوص القصصية، بل هي مهارة التفاعل مع النص القصصي، والقدرة على التحرر من سطوته. وهذه المهارة نشاط انفعالي رمزي، يعود القارىء التقاط مواطن الجمال والقبح في النص، ويكون ذائقته الجمالية. وقد لاحظت غير مرة كيف استند الشطي إلى ذائقته الجمالية المدربة في إصدار أحكام القيمة بعد تحليل النصوص المفردة والمجموعات القصصية. وعلى الرغم من أن مكونات التأريخ متآزرة مع مكونات التفسير، فإن الشطي لم يدّع ان قراءته نهائية للقصة الكويتية القصيرة، بل حرص على أن يجعلها «مدخلا» للقصة الكويتية، وأن يدون كلمة «المدخل» في عنوان الكتاب مستقلة، بحيث تلفت انتباه القارىء إلى الهدف النهائي من الكتاب، لئلا ينخرط في القراءة وهو يعتقد أنه مقبل على كتاب يحيط بالقصة الكويتية ولا يمهد لها. والحق أن القارىء الذي ينعم النظر في كتاب الشطي سيكتشف انه أمام محاولة ترضى عنها نظرية التلقي، لأنها تنصرف إلى قراءة للنص القصصي الكويتي منسوبة إلى الدكتور سليمان الشطي وحده، داعية تبعا لديموقراطيتها إلى قراءات أخرى.

الإحالات:

(١) مكتبة دار العروبة - الكويت ١٩٩٣.
(٢) المراد هنا مجلة «الكويت» التي أصدرها عبدالعزيز الرشيد عام ١٩٢٨، وليس المراد مجلة «الكويت» التي تصدر حاليا عن وزارة الإعلام الكويتية.
(٣) انظر ص ٩٥ من: غلوم، د. إبراهيم عبدالله - القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين — منشورات مركز دراسات الخليج العربي - جامعة البصرة ١٩٨١.
(٤) انظر ص ٤١٣ من: عبدالله، د. محمد حسن - الحركة الأدبية والفكرية في الكويت — رابطة الأدباء في الكويت ١٩٧٣.
(٥) انظر ص ٢١ من: إسماعيل، إسماعيل فهد - القصة العربية في الكويت، قراءة نقدية - دار العودة - بيروت ١٩٨٠.
(٦) انظر ص ٩ وما بعد من: الشطي، د. سليمان - مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت.
(٧) المرجع السابق - ص ٤٥.
(٨) المرجع السابق - ص ٤٥.
(٩) المرجع السابق - ص ٤٥ - ٤٦.
(١٠) انظر ص ٩٣ وما بعد من: رايد، إيان - القصة القصيرة — ترجمة: د. منى مؤنس - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٠.
(١١) مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت - د. سليمان الشطي - ص ٥٣.
(١٢) المرجع السابق - ص ١١٨.
(١٣) المرجع السابق - ص ٩٠ - ٩١.

أندريه جيد
وتجربة النقد الأدبي (١)

د. زبيدة قاضي
قسم اللغة الفرنسية - جامعة حلب - سوريا

حول النقد

كان النقد الأدبي في القرن التاسع عشر - وخاصة في بلد يتمتع بثقافة عامة كفرنسا - ضربا من ضروب التسلية، حيث كانت تلتقي العقول الأكثر تنوعاً والأقل استعدادا في الظاهر لنشاط من هذا النوع. فالنقد هو كالصالون الأدبي يتبادل فيه المفكرون والأدباء والشعراء والصحفيون أذاوقهم اللغوية وحبهم للأدب. أغوت تلك الهواية الرائعة بعض العقول حتى استحوذت على كل جهودها، ولكن يا له من تنوّع! فبقدر اتساع مجال النقد تتعدد المهمات التي يقدمها وتتنوع المغريات التي يحرضها الخصب المعقد للعقول والمواهب. لقد عاش النقد الفرنسي في تلك الحقبة في تعددية، أي أنه كان يعترف بحق الوجود للكثير من أشكال الذوق وللكثير من أصعدة الخلق والإبداع. وهكذا بدأت تلك التعددية بثنائية التقليدي (Classique) والرومانسي (Romantique) التي تشكل منهجين متعايشين ومتكاملين.

بعد ذلك كان النقد العفوي الذي يقوم به الناقد وهو «يتجاذب أطراف الحديث»، كما يقول سانت بوف (Sainte-Beuve) والذي أصبح النقد معه علما أدبيا قائما على التاريخ الطبيعي للعقول. وكان أيضا النقد الحرفي وهو أساس نقد الأساتذة الذي اشتهر به برونوتيير (Brunetiere) وتين (Taine) الذي حوله إلى ما يمكن أن نسميه بالنقد التاريخي. كما اخترع الأدباء نقدا سموه «نقد الجماليات، وهو موجه إلى القراء ليظهر لهم ما يوجد من إبداع في كتاب من الكتب، وهذا ما يسمى أيضا بنقد الفنانين. وقد رد النقاد على هذا النوع من النقد بنوع سموه «نقد الأخطاء»، وهو يتوجه إلى الكتاب لينبههم ويحذرهم وليقوم بتربيتهم. والسلطة ضرورية في هذا النقد فهي تسمح للقارىء بالانصراف عن المتع السهلة لتدعوه إلى المتع السامية الأخرى. وهي نوع من الفرض يبدأ الناقد بممارسته على نفسه، فلكي يتمكن المرء من توجيه الآخرين عليه أن يوجه نفسه أولا. وهنا نتحول من السلطة في الذوق إلى تربية الذوق. إنه منهج برونوتيير، وهو منهج موضوعي قادر على الحكم على الأعمال باسم القيم الجمالية والأخلاقية الخاصة بكل نوع أدبي. وقد قام بالتحديد ضد الطريقة النقدية عند برونوتيير في وقت لاحق معتنقو النقد الانطباعي كأناتول فرانس (Anatole France) وجول لوميتر (Jules Lemaitre).

أما النقد التاريخي عند جوستاف لانسون (Gustave Lanson) فهو نوع من المصالحة بين النقيضين: المنهجي والانطباعي. بينما اعتبر بول بورجيه (Paul Bourget) الأدب نتاجا للخلق الفردي، ولهذا السبب تدعي طريقته تناول الأدب بشكل أساسي من حيث كونه «سيكولوجيا» الكاتب.

استطاع علم النفس أن يثبت استيعاب بعض النقاد للواقع وأن يسمح بإيضاح العمل الفني. لكن علم النفسي بحد ذاته ليس قيمة فنية إلا إذا أضيف إلى تجانس العمل.

وهنا يأتي دور النقد الانطباعي، وهو نقد تعاطف، «فالناقد الجيد ـ برأي أناتول فرانس ـ هو الذي يروي مغامرات روحه وسط تحفه الأدبية». وهو نقد ذاتي أيضا يعترف بالتفسيرات المتعددة حسب ذوق كل ناقد، ولا توجد فيه قواعد محددة، لأن الدقة هي عدو الذوق وهي تساعد على «دفع الفن إلى العمل»، أما الذوق فهو فن المتعة دون هدف مفيد، واللذة لم تكن أبدا محددة ودقيقة الاستمتاع؟ نعم، إنها الكلمة التي يستخدمها جول لوميتر ليتحدث عن طريقته النقدية، وهذا ما أطلق عليه رولان بارت (Roland Barthes) في وقت لاحق اسم «لذة النص». كتب لوميتر يقول:

«إذا حكم الناقد من خلال لذته، فلن يكون الحكم بالضرورة حكما عشوائيا. لأن لذتنا تقاس بشكل عام بقيمتنا. إنها ليست فقط إحدى نتائج إحساسنا، بل تتعلق أيضا بعقلنا وذوقنا وتجربتنا، كما تتعلق بأوضاع ضميرنا الأخلاقي وعاداته».(١)

تتسع مسألة النقد كلما غصنا فيها، وتصل في التحليل الأخير إلى المنافسة الأزلية بين النقد المنهجي والنقد الانطباعي. وتبقى مسألة يجب أن يبت فيها: ما هي الطريقة التي يجب أن يتّبعها النقد؟ هل يجب أن يبقى ذاتيا؟ إذا لم تكن شخصية الناقد قوية بحق، وإذا لم نكن على صلة بناقد كلوميتر وفرانس ونيتشه

فسيفسد ذلك النقد ويتحول إلى مداعبات متحذلقة. فإذا توصل جميع المفكرين، أصحاب النية الحسنة إلى تلك النتيجة سيستنتجون أيضا أن النقد الأدبي، كما يمكننا أن نعرفه في حدوده، لا قيمة له من دون الموهبة. والنقد الحر الجريء ضرورة لكرامة الأدب، إنه يعلم ثمن الأعمال الجيدة ويبقى مخلصا لعبادة الأفكار والذوق، إنه يحمس، وهو أحد العناصر الفاعلة في الحياة الأدبية ورمز استقلالية الفكر، وهو ليس سلبيا مطلقا، بل خلاق كبير.

ماذا يكون نقد أندريه جيد في هذه الشروط؟

هل سنربطه بعادات الفكر النقدي أم بعادات البحث الحر، كما عبر جيد في أعماله وفي حياته؟ قد نتردد عندما نتذكر كيف انفصل جيد عن نقاد عصره: بسخرية بالنسبة لأناتول فرانس، وبسخط في حالة ريمي دوجورمون (Remy de Gourmont)، أو إذا عدنا إلى موقفه من النقد المنهجي.

ومع ذلك، علينا أن نشير إلى أن النقد الأدبي عند أندريه جيد ولد في قلب مناهج نهاية القرن التاسع عشر، وهو يعبر بهذا المعنى عن استمرارية الفكر النقدي لذلك العصر. أضف إلى ذلك أن نقد جيد إذا تناولناه من زاوية أخرى، فسح الطريق لتطور النقد الأدبي بشكل ملحوظ.

إذا كان علينا أن نصنف النقد الأدبي عند أندريه جيد في تيار القرن التاسع عشر يمكننا أن نضعه بين النقد الطبيعي ونقد الفنانين. كان لجيد مزاج الناقد، وكانت أعماله «إعادة تساؤل دائمة»، تساؤل عن الأدب أو عن الحياة، عن مشاكل الدين والأخلاق وعلم الجمال. فأندريه جيد هو أولا قارئ ذواق يقوم باختيار شخصي للأدباء. فالخيار الأول ضروري، وهو يقع غالبا على أولئك الذين يقتربون من مثله الأعلى الجمالي. يبدأ جيد تحليله بحدس وبتقويم مبدئي، وبعدها يدعو المعرفة لتبرير انطباعه الأول. والمهم أن الناقد بذلك التعاطف بالمشاعر يتحد مع جمال العمل. نقد جيد هو بحث عن السعادة، فهو يتذوق فرح رابليه (Rabelais) عند قراءة بعض الأعمال. إنه نقد اكتشاف للمبدع وتقمص له، كفاءته الرئيسية هي الذوق، فعلى الناقد أن يسترسل في قراءته وذلك ليولد في نفسه فكر الكاتب.

يمكننا أن نفسر تلك الطريقة الذاتية في التقويم لدى جيد بإعجابه بالشعراء الأكثر تناقضا في عصره، كبول فاليري (Paul Valery) وفرنسيس جام (Francis Jammes). فشعر «جام» لا يناسب مثله الأعلى الشعري القائم على الكمال الواعي للشكل، والذي يقع، في الحقيقة، إلى جانب شعر فاليري. ومع ذلك فإن التعاطف الذي يشعر به تجاه «جام» والانفعال الذي يحس به عند قراءة شعره العفوي دفعاه إلى تقويم أبياته «فالفهم ـ كما قال جيد ـــ يجب أن يسبقه الحب». والمقصود هو النقد الذاتي الأكثر أهمية من النقد الذي يدعي الموضوعية. من البديهي أن النقد القائم على العقيدة الصارمة كان قد عاش زمنه وانتهى. ونقد جيد الذي يحكم على الأعمال من خلال الانطباعات الشخصية، يظهر أن الحكم ـــ وإن كان ذاتيا ـــ هو حكم أديب يتمتع بحس نقدي حاد.

من الذاتية إلى الموضوعية

نقد جيد موجه إلى القارئ، يساعده ليرى بشكل أفضل وليقرأ بشكل أفضل

ويفهم بشكل أفضل الأعمال الفنية. إنه مبنى على نظرية جمالية محددة ويعرف كيف ينحاز إلى الفن، دون أن يتوقف عند اعتبارات أخرى كالوطنية والسياسة والدين والحقيقة. من البديهي إذن أن نكتب أنّ الصفة الأولى للناقد هي الاستقلالية، واستقلالية الفكر هي شكل من أشكال الموضوعية. نقد جيد ليس نقدا ذاتيا بحتا، فقد احتفظ بقيمة موضوعية في قلب الذاتية. إن إقامات جيد الطويلة خارج فرنسا ومعرفته المعمقة بالحضارات والآداب الأجنبية سمحت للناقد بدراسة أعمال أبناء بلده بموضوعية أكبر لا يمكن أن يقوم بها كاتب فرنسي تقليدي لا يتجاوز أفقه المجلات الباريسية وشارع سان جرمان (Saint Germain). لقد ثار أندريه جيد ضد ضيق الأفق وضد ذلك الاهتمام المحصور جدا بالشكل الذي فرضته عادات فرنسا والبيئة الاجتماعية الباريسية.

الذاتية والموضوعية هما مفهومان متكاملان، غير متناقضين في نقد جيد الذي قدم نفسه في البدء على أنه نقد عفوي، نادرا ما يتشكل في نظام أو في شكل منهجي، لكنه يحكم من خلال قوانين علم الجمال. لذا يمكننا أن نقول إنه ينتمي إلى نقد الفنانين. وعندما يشغل جيد بمفاهيم جمالية كالشكل والفكر والجوهر ورسالة الأديب نفكر بتأثير مالارميه (Mallarme) وبنقد فاليري الخالص(٢).

في «مقدمة لطريقة ليوناردو دافنشي» (Introduction a La Methode de Vinci)، نبه فاليري القارىء إلى أن دافنشي الذي في كتابه ليس دافنشي ولكن فكرة معينة من العبقرية.

إن نقد جيد هو نقد فنان كما قلنا، لأن الفنان أقدر من غيره على أن يصبح ناقدا. وقد كان ناقدا خلاقا، فنشاطه النقدي لا يتعارض مع نشاطه الإبداعي، إذ توجد علاقة جدلية بين هذين النشاطين.

نحن نعلم أن مسألة النقد ذات وجهين وهذا يتوقف على اعتبارنا الحدث واقعا على الكاتب أو القارىء. وهنا سنتحدث عن تأثير ثالث يمارس على الناقد نفسه. إن النشاط النقدي عند جيد هو «بحث حقيقي عن النفس»، وهو يسمح بإيجاد عناصر نظريته الجمالية الخاصة، وفي هذا المعنى يصبح النقد جزءا من الخلق ذاته.

إذا أردنا أن نأخذ على عاتقنا دراسة نقد جيد فيجب أن نحدد القيم التي يطرحها وأن نرى فيها في الوقت نفسه نوعا من «استكشاف الفكر». ولفهم ذلك بشكل جيد يجب أن نبدأ بدراسة مراحل تطور فكره الخلاق، لأنه مر بتجارب شخصية عديدة، قبل أن يسبر أغوار فكر الآخرين.

من الأنا إلى الآخر: ولادة التجربة النقدية

اعتبرت أعمال جيد في البداية أداة استفهام عن الأنا، وتطورت في سياق انفجار متزايد لعالم الأنا المغلق، والانفتاح على محيط أوسع. ففي عالم «أندريه والتر» (Andre Walter) الأنا وحدها موجودة كفاعل وهدف في الوقت نفسه، والمخلوقات الأخرى ليس لها وجود إلا بقدر اتصالها معه. عاش الكاتب في تلك الحقبة في عالم مثالي وروحاني، وقد اتخذ لنفسه مهمة مصالحة المثل الأعلى والوجود في حياته، وتتحقق محاولة المصالحة تلك انطلاقا من مبادىء ميتافيزيقية ولاهوتية كالله والحقيقة

والفضيلة والرمز والانسجام...

كانت «القراءة» و «الملاحظة» المرحلتين الأساسيتين في نقد جيد، فقد سعى من خلال تلقيه للعمل والطبيعة إلى إقامة علاقة تقمص لشخصية الفنان. ومقالاته التي عنوانها «ذاتي» (Subjectif) ترسم هذه الطريقة الأولى. لقد سمحت القراءة لأندريه جيد بمعرفة الأشياء ومعرفة ذاته، فقد بحث من خلال الكتب عما ينظم فكره ويشكل نقطة انطلاق للخلق الشخصي. وأكمل الإبداع مرحلة الوعي تلك، لكنه أدى في بعض الأحيان إلى عرقلة القراءة، كتب جيد:

«خلال فترات طويلة، لم أستطع القراءة لأني كنت أقرأ كتابي في كتب الآخرين. إنه اهتمام مستمر، لذا كنت أترك نفسي تخضع لهذا الاستئثار، فكل قراءة تجعل الذهن شاردا، فلم الانصراف عن ذلك؟»(٣)

يعتبر بعض النقاد مقالات «ذاتي» العمل النقدي الأول لأندريه جيد الذي بدأه في تشرين الأول ١٨٨٩ وأنهاه في تشرين الأول ١٨٩٣، تاريخ رحيله إلى الجزائر. يناسب العنوان «ذاتي» كراس مطالعات كان يدون فيه جيد انطباعاته الأولى. إنها مرحلة النرجسية التي كان فيها الكاتب الشاب مشغولا «دائما» بالتساؤل عن ذاته وبتحليلها، وابتداء من تلك المرحلة بدأ جيد يطرح مشكلة الكون والتظاهر ومشكلة الصدق. كان واجب التعبير عن الأشياء مسألة أخلاقية أكثر منها مسألة جمالية. ومن هنا نشأت أهمية الخلق.

كتب دولورم (Delerome) يقول:

«إنسان جيد هو الذي يجعل من النرجسية أخلاقه (...) فالهدف هو الذات يسعى دائما لبلوغها. وبالنتيجة فإن كل نزعة نحو الآخر لا يمكن أن تكون سوى نزعة نحو شكل من أشكال الذات، ورغبة في أن تكون الذات الآخر. وهكذا تخضع العلاقات الإنسانية كلها للعبة المرآة»(٤)

تتأرجح في نشاط جيد الإبداعي، أنا الكاتب بين «لا شخصية حاذقة» و «هلوسة المزدوج» وهما ظاهرتان وثيقتا الترابط. والهدف المشترك لهذين التصرفين هو معرفة الأنا من خلال الآخر. إنها تجربة أساسية يسميها علماء التحليل النفسي وخاصة لا كان (Lacan) بـ«مرحلة المرآة». تلك المرحلة ضرورية لفهم الازدواجية النرجسية التي تدير علاقة جيد بكتاباته. ومع ذلك فإن فكرة حد ذلك النهج ببعد نفساني يجب ألا يغيب عن نظرنا أن النرجسية هي بشكل كبير ظاهرة من ظواهر العصر، ولها عند المتردد على أمسيات الثلاثاء عند مالارميه جذور ثقافية وفكرية سهلت التعبير عنها فكرة المرآة التي كانت موجودة في الشعر الرمزي.

إذن، أسلوب المرآة هام في تطور جيد الناقد، حيث أنه يقدم الآخر على أنه ذاته الأخرى. كتب روبير ماليه (Robert Mallet) في هذا الخصوص:

«وعى جيد كل آخر كان في نفسه. إذن وعى ذاته، ثم وعى الآخر، ثم وعى الآخر أو الآخرين في ذاته، في خضم كثرة المعاني وتعدديتها في فكره وحساسيته. شعر جيد فجأة، في تلك الاستمرارية، بوعي الآخر في نفسه، وابتداء من تلك الأنا الأخرى، وعى جيد ذاته الأخرى. وكانت كل حياته نوعا من وعي الذات وتطبيقا لتلك الأنا الأخرى وللآخرين في ذاته. وذلك ليصل إلى حالة التوازن تلك، التي يمكن أن أدعوها بـ «مدح الذات الغير» (Alter-egotisme). أراد أن يجد في

نفسه «قرينه المخلص» (Alter-ego) ولم يستطع أن يجده إلا باستمرار ودون توقف، ووجد نفسه في الآخرين.»(٥)

أثناء بحثه عن الأنا، التقى أندريه جيد بالغير، وفي سعيه إلى معرفة ذاته، سعى إلى اكتشاف الآخرين. وقد سهّل نرجسيته، كما يقول علماء التحليل النفسي، «الكبت» الذي تعرض له من جهة أمه وغياب الأب. عوض جيد عدم إمكانية تقمص شخصية الأب بالبحث عن آباء روحيين اجتازوا مسيرته الأدبية، لعب هذا الدور إلى حد ما فلوبير (Flaubert) وأوسكار وايلد (Oscar wilde) ودوستويفسكي (Dostoievsky) ومونتيني (Montaigne) وجوتيه (Goethe) ونيتشه (Nietzsche) وآخرون.

إذن، بالقدر الذي كان فيه جيد محللا مولعا بالأنا، كان ملاحظا متحمسا لعصره، وكتابه «قوت الأرض» (Les Nourritvres Terrestres) ينتهي بمحاولة الحوار مع الغير. وهكذا تنتهي الحقبة القائمة على البحث الساكن عن المطلق.

جيد والمحاولات النقدية الأولى

مارس أندريه جيد النقد الأدبي في مراسلاته مع بول فاليري منذ عام ١٨٩١، ومع فرنسيس جام في عام ١٨٩٣. إذ نجد في مراسلاته ملاحظات جمالية مستمدة من أسس الفن. ففي رسالته الموجهة إلى بول كلوديل (Paul Claudel) بتاريخ ٩ آب ١٩٠٣، كتب يقول:

«لماذا لا تقوم بالنقد بطريقة حرة وقائمة على التفضيل؟ يبدو لي أنك تتمتع بحس نقدي عال جدا ونادر كالحس الشعري وربما أكثر. لا يعرف أكثر الناس ما يعني رجل أو شجرة، أو على الأقل أنا لا أعرف سوى ناقدين يستحقان حقا هذا الاسم هما بودلير (Beaude-laire) وآلان بو (POE).»(٦)

في نفس الوقت، كانت مقالاته الصادرة في المجلات مستوحاة من الحالة النقدية المعاصرة. فيما عدا الاهتمام بتقويم أعمال الآخرين وتحديد مكانه بالنسبة إليهم، سمحت تلك المقالات لجيد باستخلاص المنابع والمبادىء الجمالية الخاصة بإغناء النتاج الفني بأكمله في تلك اللحظة. بهذا الشكل، حاول نظام الناقد المساهمة في تطوير الكلاسيكية. كان ذلك أساس نشاط جيد كناقد أدبي في مجلة الارميتاج (L'Ermitage) وفي «رسائل إلى أنجيل» (Letters A Angele) من ١٨٩٨ إلى ١٩٠٠، وفي مقالاته في المجلة الزرقاء (Bleue Revue) من بداية شباط حتى بداية أيار من عام ١٩٠٠، وأخيرا في محاضراته من عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٠١ وتشكل محاضراته « في التأثير في الأدب» (De L'Influence en Littera-ture) و «حدود الفن» (Les Limites de l'Art) مع تلك المقالات التي تخص المجادلة مع موريس باريس (Maurice Barres) مواد كتابه «ذرائع» (Pretex-tes).

أما مقالاته في الارميتاج التي طلبها منه دوكوتيه (Ducote) في نهاية العام ١٩٠٤ والتي نشرت في المجلة في كانون الثاني وشباط وآذار من عام ١٩٠٥، فهي تشكل تحولا بين ملاحظاته اليومية التي ينتهي بها عام ١٩٠٤ وبين ملاحظات ١٩٠٥. تتشابه تلك المقالات مع مذكراته بلهجتها الساخطة وكأنه «فنان أزعجته

الحياة المعاصرة»، أما أسلوبها فيترجم الرغبة في العودة إلى العمل الخلاق. كما تظهر تلك المقالات الجهود التي كان يبذلها جيد في سبيل إثبات شخصيته، أما شكلها الفني فيحدد مكانها تماما في مجرى تأملات الكاتب.

كان خلق «المجلة الفرنسية الجديدة» (La Nouvelle Revue Francaise) ضروريا لتطور جيد الناقد، فهي تستجيب حسب رأي ألان جوليه (Alain Goulet) لثلاث رغبات: كان عليها أولا أن تخلق مجموعة وصداقة يمكن التزود من خلالها، وقد أحدثت في ذلك تغييرا في التوجه عند الكاتب، بالنسبة لمرحلة الوحدة الأولى من تطوره. ثانيا: كان عليها تشكيل بيئة خلاقة خاصة بتحسين الأدب الجديد وقادرة على معانقة الحياة. هنا، نشير إلى الجهود التي بذلتها تلك المجلة لتحديث الرواية والبحث في عوالم جديدة. أخيرا، كان على المجلة أن تثير اهتمام جمهور جديد يتحلق حول لائحة جديدة من القيم الأدبية والجمالية. كما كان عليها أن تحد أفقها الفكري بفرنسا.

لم يكن الهدف في «المجلة الفرنسية الجديدة» العمل من أجل حزب أو عقيدة كما كانت هي الحال بالنسبة للمجلات المتفرعة عن «العمل الفرنسي» (L'action Francaise)، بل كان المقصود وضع تفرغ أندريه جيد وأصدقائه في اتصال مع تفرغ الشبيبة. وقد أعلن النقاد عندها أنهم في حالة «بحث عن نظام جديد» (عام ١٩٠٩)، ولكن لم يكن ذلك الأمر الأكثر أهمية بالنسبة لرواد المجلة. كتب تيبوديه يقول:

«ليس المهم إيجاد نظرية ياناتانيل (Nathanael)، ولكن المهم هو البحث عنها، والتخلص منها عندما نجدها. هذا ما قاله أندريه جيد وما ذهب إليه».(٧)

وقد قام جيد من خلال مساهمته في «المجلة الفرنسية الجديدة» بكتابة مقالة كأساس لعدد حزيران عام ١٩٠٩ عن «الوطنية والأدب»، كتبها حول تحقيق في مجلة الخلية (La Phalange)، لكنه وضع فيها أفكارا رسمها سابقا في مقالاته في الارميتاج لعام ١٩٠٥. ثم توقفت نشاطاته حتى شهر تشرين الأول وتابعها في عدد تشرين الثاني. أما في عدد كانون الأول فقد وضع مكانها شكلا جديدا من النقد بعنوان «مذكرات من دون تاريخ» (Journal Sans Date).

وهكذا أخذت المذكرات مكان المقالة، ففي عدد الأول من كانون الأول لعام ١٩٠٩ كان نشاطه عبارة عن ملاحظات مباشرة من الحياة المعاصرة في فكر الناقد. ثم غدت الملاحظات جزءا من المذكرات حول أحداث مثل «موت شارل لوي فيليب» (La Mort de Charles-Louis Philippe) الذي نشر في العدد الثاني من شباط عام ١٩١٠. أما الجزء الخامس الذي نشر في أول آذار عام ١٩١٠ فقد كان عن كتاب «جان دارك» (La Jeanne d'Arc) لشارل بيكي (Charles P'eguy)، وكان عبارة عن نوع من مذكرات قارىء.

يرى بعض النقاد في تلك المذكرات نوعا من الدعاية النقدية، وهو تقليد حواري اعتاد الأدباء القيام به في فرنسا منذ مونتيني (Montaigne) مرورا بسانت بوف. إ ذ أنهم وجدوا في تلك المقالات التي شكلت مواد «ذرائع»، جانبا من «محادثات الاثنين» (Les Causeries de lundi) لسانت بوف. ويمكننا أن نعتبر «المجلة الفرنسية الجديدة» نفسها الجو الملائم الذي سمح لجيد أن يتوافق

بنجاح مع موهبته كناقد على غرار محادثات سانت بوف.

تمثل «مذكرات من دون تاريخ» بيانا عن مواقف الكاتب ضد النقد المتحزب وضد الفن الذي يحمل حلولا مسبقة، ويقف إلى جانب صدق شارل ـ لوي فيليب وبطولة بيكي وطبيعة فرنسيس جام وغنائيته، وأخيرا إلى جانب حرية الفكر. أصبحت تلك المذكرات جزءا من «ذرائع جديدة» (Nouveaux Pr'etextes) الذي ظهر في بداية آذار عام ١٩١١، وقدم مجموعة من الملاحظات الجمالية والنقدية التي أدت إلى تحسين الأخير لفن أندريه جيد.

يبدأ الكتاب ببحث عن الشروط الأخلاقية لولادة جديدة للمسرح، كان ذلك محتوى محاضرة عن «تطور المسرح» (L'Evolution du Theatre) ألقاها جيد في ٢٥ آذار ١٩٠٤ في بروكسيل. كما نجد في الكتاب دراسة أخرى عن «العروض الروسية في مسرح شاتليه» (Representations russes au Chatelet)، ونقدا لعلم الجمال المسرحي المعاصر.

وبالرغم من أن بحثه كان مؤطرا بملاحظات عن المسرح، إلا أن ذوق جيد لم يكن مركزا على هذا النوع الأدبي فقط، فملاحظاته تطبق على الفن بشكل عام.

بعد ذلك، طور جيد أبحاثه خارج الفن المسرحي واهتم بهدف العمل الفني وبالنهج الذي يجعله يبلغ العالم بواسطة الخاص.

الهوامش والمراجع

(1) Jules LEMAITRE, Les Contemporains, 7eme Serie, 1896,pp. 239-240.

(٢) كتب البير تيبوديه عن هذا النقد قائلا:

«أقصد بالنقد الخالص النقد الذي لا يتناول الأشخاص ولا الأعمال ولكن الأفكار، والذي لا يرى في صورة الأشخاص والأعمال سوى ذريعة لتأمل الجوهر».

- La Physiologie de la Critique, Nizet, 1962,p.121.

(3) Andre GIDE, "Subjectif", Cahiers d'Andre Gide I, Gallimard, 1969,p.490.

(4) DELORME, "Le Narcissime et l'education dans les oeuvres romanesques d'Andre Gide", dans Andre Gide(1), 1970,p.13.

(5) Robert MALLET, "andre Gide et L'autre", dans Cahiers d'Andre Gide (3), Gallimard,1972 p.98.

(6) Correspondances Paul Claudel et Andre Gide 1899-1926, Gallimard, 1949. p.48.

(7) Albert THIBAUDET, "De la critique gidienne", dans La Nouvelle Revue Francaise, mars1933. p.510.

دلالات الإبداع.. ورموز الكتابة في كتابات د. عالية شعيب

علي عبد الفتاح

د. عالية شعيب قاصة وشاعرة وفنانة تشكيلية أقامت كثيرا من المعارض في الكويت ولندن وصدر لها مجموعات قصصية وشعرية بالإضافة إلى المقالات الأدبية التي تنشر لها بين وقت وآخر حول الحياة الأدبية والثقافية وقضية المرأة في المجتمع العربي.

وقد شغلت المرأة جانبا كبيرا من كتابات د. عالية شعيب حيث ظل اهتمامها وهدفها الأول التعبير عن الحرية الاجتماعية وكيف تناضل المرأة لتحقيق ذاتها.

ولذلك نطرح في كلامنا هذا التساؤل:

كيف يمكن أن نحلل إرادة فعل الكتابة ونفك رموز وأسرار اللغة ودلالاتها لدى عالية شعيب؟ وتلك هي قضية بحثنا هذا. فهل نلمس حقا الخفايا الداخلية في كتابات عالية؟

■ الشمس نور الحرية..والبحر رمز الخصب والعطاء

●●●

■ عناق بين الأرض والشجرة لتجدد الحياة وازدهارها

كــان ضروريـــا أن نتطـرق إلى فعـــل الكتـــابة. إن الكتـــابة في حـد ذاتها مشروع فكري.. وقضيــة ذاتية وإنســـانية. فلماذا نكتب؟ وكيف نكتب؟ ولمن نكتب؟.

يقول يــوجين يونسكو: لا بــد أن أكتب لأنى ســوف أشعــر بالإثــم إن لم أكتــب. ويقول ديكارت: هناك قوة واحدة فعالة في الطبيعة..وتلـك القوة هــي صداقــة وحب وانسجام تنبع من الكتابة.

ويقول أدونيــس: إن دور الشاعــر إذن هو أن يشــارك بطاقته في تكامــل الإنسان خــلال الزمــن بين شهــوة الحياة وغبــار العالم.

وهذا يعني ان أدونيــس لا بد أن يكتب لأنه منــدفع بقوى إبـداعية خارقــة تنشد تكامل هذا العالم.

وكــان الشــاعــر استيفــان مــالارميــه (١٨٤٢ـ١٨٩٨م) يرى أن الكتابة تجاوز للوصــول إلى أعلى منطقة نــائية تغــرد في مساحتها الروح.

ويحدثنا مالارميه عــن ضرورة الكتابة لتحقيــق هــذا السمو فيقــول إلى حبيبتــه فرلين:

ـ لقــد حاولت الــوصول إليــه طامحا، متربصا..صابرا، راضيا أضحي بكل شيء من أجله.

فالكتــابة لديــه إعادة خلقه لعــالم المثل الإنساني.

أمــا الشــاعــر الكبير طاغــور..فلم تكــن الكتــابــة إلا محاولــة للظلــم وتقــديــس الــوجود..إنــه يكتب ليشفــى من صقيــع الشر..ويهرب إلى دفء الروح..إلى الخير.

فلماذا تكتب عالية شعيب؟

تقول عالية شعيب؟

ـ لم أستطع الكتــابة إلا في الشمس.. إلا حين تلتصــــق الشمــس بجســــدي..حين تصهرنى..وتذيب كل مــا يربطني بالعالم من لحم.

ما دلالات هذه العبارة؟

وما سر اقتران الكتابة بنور الشمس؟

إنها محاولــة للخروج مــن الــزائف إلى الحقيقة عبر منهــج سيكولوجــي فلسفي يبحث عن نشاط إبداعي يرمي إلى تحقيق الذات خــلال هذا الكفاح الــدائم والتشوق المؤلم للمعرفة.

جسارة روح

المواجهـــة فعـــل نفسي وإرادة حـــرة تشهرهــا عالية شعيــب في وجه فــوضى الواقــع حولها..وهذه المواجهة قــائمة على صيــاغة إبــداعية أصيلــة وثقــافة عميقــة قـــادرة على كشـــف الفــراغ الـــذهنـــي والمعتقدات البالية السائدة التي تحاول أن تجرف وتهدد انطلاق المرأة وتطورها.

وتشهــد عـــاليــة شعيـــب ســـلاح الإبــداع..وجســـارة الــروح..لتتحـــدى الخراب حولها.

وتهرب..وتفر إلى مناطق نــائية لتكون بنفسهــا ولنفسهــا الحريــة الحقيقيــة في التعبير والاختيار ونقد المستويات المتدنية وإن أدى ذلــك إلى الاصطدام بــالثقافــات الهشة وقشور الفكر الضائعة.

مواجهة هــذا الواقع تطمح مــن خلالها أن تنكسر حدود الظلم والظلام..وينسكب نــور الشمــس على قلــوب الآخــريــن وفي نفوسهم.

ولذلك تقول عالية:

ـ لم أستطع الكتابة إلا في الشمس

ان الكتابة سعي إلى تحقيق الذات..

والكتابــة في جوهرها..إحســاس بالجد والانتماء..وألم يسري في قلب القلب.

فلا يملك المبدع إلا الكتــابة لتجاوز هذا الألم والسعي إلى تحقيق الذات

وتحقيق الذات يعني به الاستخدام الأمثل لكل ما لدى المرء من قدرات ومواهب وإبداع لتحسين الذات. وأن يكون المرء قادرا على جعل ما هو ممكن لديه فعليا ومتحققا. إنه الوصول إلى ذروة إمكانات الفرد. فالمحقق لذاته هو الشخص الذي يصل إلى الحالة التي يريد أن يكون عليها فعلا فالمؤلف الموسيقي لا بد أن يؤلف الموسيقى..والمصور لا بد له أن يرسم..والشاعر لا بد له أن يكتب..وفي تلك اللحظة يكون المبدع في سلام مع نفسه.

إنه يكون حقيقيا وملتزما بطبيعته الخاصة غير مزيف أو مكابر أو مصطنع أو مخادع.

ولذلك..الكتابة لدى عالية شعيب محاولة للارتقاء بالذات

في قصة «كانت هي الشمس» تصور فتاة مجنونة تعشق الشمس وتحاول ان تعانقها فتحرقها..ولكنها تستمد الحنان من الشمس.

فهل أدركت الفتاة المجنونة سر جمال الشمس بنفسها وحواسها الباطنية؟

ترى عالية شعيب ان إدراك الجمال في الحياة لا يقوم على الرؤية العادية المجردة بالعين..وإنما الرؤية الداخلية بالبصيرة..وليس البصر.

ومتى أدركت سر هذا الجمال لم يعد يؤثر في روحك إغراء مادي أو بريق ذهب ملموس وتصل إلى قناعات ذهنية وفلسفية ودينية ترى ما حولك ذرات غبار زائلة..وما في أعماق روحك مما لك من الجد والرحمة والإيمان.

وقد كان أفلاطون يرى في الشمس المثل العليا والخير ومصدر الوجود والكمال والجمال..وبذلك تصبح الكتابة لدى عالية شعيب تحليقا.

والتحليق سمو بالمشاعر ودخول مناطق شفافة حالمة وتقول:

أحتاج
لأن أكون
شفافة
كجناح ملاك
أو
صرخة بصمة
تحاول إثبات هويتها
أحتاج
لأن أكون ابتهال عضلة
تضخ ياسمينا أزرق
لأقول
أحبك وطني

بواعث الكتابة

يرى الأديب العالمي نجيب محفوظ إنه يكتب لأنه لا بد أن يكتب. هناك بواعث للكتابة تسكنه لا يعرف مصدرها..أو منبعها، جذور عميقة ملتفة بذاته وكيانه منذ الطفولة حتى جائزة نوبل وهو لا يمكنه إلا أن يكتب..ولا يدرك هذا السر المجنون في اللاشعور ووثيق الصلة بالعملية الإبداعية.

هناك في داخل المبدع مجموعة من الدوافع العامة والخاصة تحفزه إلى الكتابة.

يقول كافكا: إنني أكتب على الرغم من كل شيء..وبأي ثمن..فالكتابة كفاحي من أجل البقاء.

ويقول هنري ميلر:

يجب أن أعترف بأنني كنت مدفوعا للكتابة حيث إنه قد ثبت لي ان هذا هو المنفذ الأوحد المفتوح أمامي وهو وحده العمل الذي يستحق أن أكرس له قواي. ولم تكن الكتابة بالنسبة لي هروبا من

الحياة بل هي انغمار في حوض ماء مالح آسن..انغمار إلى المصدر حيث الحياة تتجدد بصفة دائمة وحيث الحركة سرمدية وهائلة.

ويؤكد بيكاسو:

إنني لا أستطيع أن أعيش دون أن أكرس حياتي كلها للفن..إنني أعشقه كغاية نهائية لحياتي وكل شيء أفعله يتصل بالفن يعطيني إحساسا بالسرور الذي لا حد له.

ويقول يوسف ادريس عن الكتابة: هدفي تحريض الشخصية على القوة ، على التغلب على ما فيها من تناقضات وازدواجية والثورة على قيود ورواسب الماضي.

فماذا تطمح عالية شعيب من كتابتها؟

ما الذي تتطلع إليه لذاتها ولوطنها وأمتها العربية وكيانها الإنساني؟

تساؤلات كثيرة نطرحها..ولا يمكن أن نفسرها دون اكتشاف الجمرة المتقدة بالإبداع..والدهشة من كتاباتها الشعرية أو النثرية أو القصصية وأيضا في إبداعها التشكيلي.

ونظرة عجلى على إحدى لوحاتها: زهرة ملقاة على الأرض وحذاء ضخم ثقيل على وشك أن يسحق الزهرة ويدميها وينثرها مكسورة ممزقة فوق الأرض كشظايا الزجاج.

ألا نستشف شيئا ما يتعلق بروعة الحياة؟

ألا نكتشف كيف يتحول الإنسان إلى وحش خرافي يغتال البراءة والجمال فوق أرضنا؟

رموز سحرية

لوحة أخرى لامرأة في هيئة شجرة.

علام ترمز هذه المرأة في شكل الشجرة..الامتداد إلى الجذور..والعطاء الذي لا حد له.. والفيض يتدفق يغمر الإنسان فماذا بين الشجرة والأرض؟

ماذا تمنح الأرض، وكيف تمتص الشجرة عطر الحياة؟ هذه الفكرة الفلسفية تعبر عنها عالية شعيب في قصائدها وتقول:

نهضت
شجرة ترفع شعرها الطويل
عن الحقل المنهك
يتعبه عريها
حية يمنح وهجه للفراغ
يداه جافتان
ساقان مخدرتان
ورأسه ثقيل
مثل شجرة
تتأمل حقلا يزحف
تتأمله يلهث
الشجرة ترفع ثوبها
وتسير في الاتجاه المعاكس
وهي تنهض صوب الباب

وكما حللنا الرمز من قبل..فالشجرة هنا رمز للمرأة والحياة..ونسيج التكوين الأول للميلاد والخروج إلى الضوء.

والحقل إشارة إلى انفعالات الأرض وما يثور في جوانبها من رغبات إلى عناق الحياة والكائنات. فالجذور في الأرض تنمو وتحلم أن تتفرع وتنساب في شرايين الشجرة.. فإذا بالمكان واحة خضراء..والكون بهجة الإنسان.

وهذا العناق أولى بين الأرض والشجرة كما يبدو على وجه الحياة بين الرجل والمرأة.

وهكذا تولد

الحياة..تتجدد..تزدهر..ولا تقف في لحظة جمود أو تحجر.

ومن هذا المنطلق لا تأبه عالية شعيب لمنطق الجمود ولا تبالي بموقف الجدب الزاحف إلينا.

إن الحلم يجتاح كل شيء..شلالات هادرة تجري يطفو على هديرها بريق الحلم. حتى وإن اضطرت عالية شعيب أن تنزف «وتحترق» لتشعل شموع القلب ومصابيح الروح.

وإذا كانت عالية شعيب في إحدى قصصها قد جعلت المرأة تتزوج البحر وتقترف في النهاية مأساة الانتحار..فإنها لا تعني بذلك سقوط البطولة أو تراجع النموذج الرائع لامرأة الكلمة والموقف والقيم الرفيعة..وإنما صورة التضحية والفناء في أنبل رمز.. وكما يفضل الجندي الشريف أن يموت فوق أرض الجبهة وداخل معركة النضال والبقاء.. فإن بطلة قصة «امرأة تتزوج البحر» تقرر أن تموت هي الأخرى في البحر..رمز الخصوبة والعطاء لتثرى الفعل الإنساني.

عناصر الطبيعة

فالإنسان امتداد لهذه الطبيعة..كأنه جزء من تفاصيلها الخضراء..وإذا كانت الطبيعة هي القوة المتفجرة بالحب لهذا الإنسان فلماذا لا تهب لها بعض حبها الكبير..والحياة تأثر وتأثير..وانفعال وردة فعل..والمرأة وحدها أكثر الكائنات إحساسا بالوجود..واتصالا بالموقف.

وإذا حاولت بطلة عالية شعيب أن تذوب في أمواج البحر. فقد كان طاغور يتمنى أن يتحول جذورا في خصوبة الأرض.. وثمارا على الأغصان..ونساء تتهادى على أمواج النهر الساكن بالعذوبة يود طاغور في رؤاه وأحلامه..وكتاباته أن ينفذ إلى أعمق أعماق هذا الوجود ويتحول شعاعا ليكشف الخفايا والأسرار العظيمة.

فلم يكن طاغور يفكر في فعل الكتابة بقدر ما كان ينفعل بالغناء الشجي..يكتب ليغني..ويغني ليكتب..ويلمس أسرار الوجود..وجراح البشر ويفيض عليها بالنور والحب.

وهكذا تكتب عالية شعيب لتذهب بعيدا خارج دائرة وحدود هذا العالم..لتحكم بصورة الفرد على هزيمة مجتمع الآلة والعبودية والنفاق والشعارات بحيث صارت قيم الحب والعدل والحرية بلا قيمة حقيقية وتنثر في الهواء.

وتكتشف إننا لا نعيش قضايانا..وإنما نعيش عليها..نتكسب منها..نتعرى ولا نخجل من مواقفنا الباهتة.وتكتب عالية شعيب في ضوء الشمس..والكتابة لديها توحد بالرياح والرعود والبروق..توحد بالألم وصرخات المرأة المقطوعة اللسان.

فالحرية ليست كلمة في نشرات الأخبار.. الحرية هي الحياة ورغيف الخبز وكوب الماء..الحرية هي بيت المرأة.. وكتاب المعرفة.

ولذلك تكتب د. عالية شعيب

تكتب لتغمر شمس الحرية مخدع المرأة وتهزم طغيان الرجل.

المسرح الإسلامي: مشروع قراءة

د. لوليدي يونس ـ المغرب ـ

هنـاك بعـض المنطلقـات التـي أراهـا أسـاسيـة لطـرح هـذا الموضـوع ومناقشته، هذه المنطلقات هي:

١ ـ المسرح فـن وليس أدبا وهـذه نقطة لابـد أن يعيهـا الـذيـن ينظـرون للمسرح الإسلامي، إذ أنهم يجعلـون المسرح جزءا مـن الأدب الإسـلامـي ويطلقـون عليـه أحكاما تلائم الرواية والشعر والمقالة أكثر مما تلائم المسرح الذي ينبغي أن يندرج في إطار الفن الإسلامي. فالمسرح فن، وهدف كـل فن هـو صنـاعـة فرجـة، وهدف كـل فرجـة هو تحقيـق لذة فكـرية، وكـذا لذة بصرية وسمعية.

٢ ـ المسرح ليـس مضمونـا فقط، وإنما هو شكل أيضـا، وهـي نقطة لابد أن يعيها كذلك الذيـن ينظرون للمسرح الإسلامي، إذ لا يكفي أن نوجـه في تنظيراتنا الخطاب إلى المؤلف الدرامـي، وأن نحصر حديثنا في القيم والمبادىء والقضـايـا التي ينبغي أن يطرحها ويناقشهـا، ولكن يجب أن نوجه أيضـا حـديثنـا في تنظيراتنـا إلى المخـرج والممثلين الذين ينبغي أن تكون لهم الرؤية الإسلامية نفسها لكي يحدث ذلك التكامل بين النص والعرض.

٣ ـ المسرح الإسلامي هو مسرح قبل أن يكون إسلاميا، وهو إسـلامي بعد أن كان مسرحـا، إذن لابـد أن نـؤمـن في المسرح الإسلامي بضرورة الدراسة والتخصص، إذ لا يكفـي أن تكون لـلإنسـان غيرة على الإسلام لكي ينظـر للمسرح، وإنما ينبغي أن ينبع هذا التنظير من تجربـة وممارسة

ودراسة، بالإضافة إلى التشبع بمبادىء وقيم الإسلام.

٤ ــ إن الحرص على تسمية «المسرح الإسلامي» لا ينبغي أن يسقطنا في الفخ الذي نصبه الغرب عندما حول كلمة «إسلامي» إلى مفهوم ايديولوجي، وإلى صورة مشوهة تحيل في غالب الأحيان على التطرف، والإرهاب والرجعية. وإنما المقصود هنا مسرح تنتجه وتستهلكه الأمة الإسلامية، ومن الممكن، بل ومن الضروري أن تصدره إلى باقي الأمم والحضارات. إنه مسرح نابع من رؤية الإسلام الصحيح إلى الإنسان وإلى دوره في الكون وإلى ما يقيمه من علاقات إنسانية واجتماعية. فمصطلح «إسلامي» ينبغي أن يعني منهجا حياتيا شموليا وليس موقفا أو ممارسة أيديولوجية.

ويمكن القول بعد هذه المنطلقات إن محاولة تحديد مفهوم للمسرح الإسلامي تقتضي الوعي بأن هذا المصطلح يقوم على قطبين منفصلين في نقطة البداية، ملتحمين عند نقطة النهاية.

هذان القطبان هما: «المسرح» و «الإسلامي». ومعنى ذلك أن تعريف «المسرح الإسلامي» ينبغي أن يجمع بين تعريف المسرح عامة وتعريف الخصائص والمقومات التي تجعل منه إسلاميا.

ورغم أنه ليس من السهل إعطاء تعريف موحد وشامل للمسرح نظرا لتنوع اتجاهاته ومدارسه، وكثرة أهدافه وغاياته، واختلاف جهات نظر الجمهور إليه على مر العصور، ورغم أن مخرجا كبيرا ومتمرسا مثل المخرج الفرنسي (Loius Jouvet) يقول: «ليس هناك من تعريف للمسرح، ليس هناك من تفسير لهذا الفعل الغريب الذي هو العرض» (١) إلا أنه مع ذلك يمكننا القول إن المسرح نظام من الصور التي تعبر عن الأفكار والمشاعر الإنسانية، والتي تخاطب العقل ومختلف الحواس. فهو يقوم على الكلام والحركة، والموسيقى، والألوان، والأشكال الهندسية، والأزياء، والإشارة إلخ... ويقوم الكلام داخل هذا النظام بالدور نفسه الذي يقوم به في الحياة. فالكلام في المسرح كما في الحياة وسيلة تعبير غير كافية حيث يعجز أحيانا عن التعبير عن كل خفايا الروح، وعن رصد شساعة العالم المرئي وسحر العالم غير المرئي. وبذلك تكون المسرحية عالما حيا، وتركيبة من المواقف والكلمات والشخصيات. إنها بناء ديناميكي له منطقه وتلاحمه الخاصان. وتكتسب عناصر هذا البناء توازنها في الغالب من خلال تعارضها.

ولكي يصبح هذا المسرح إسلاميا ينبغي إضافة إلى كل ما قلناه أن ينهل من الفكر الإسلامي ويطرح القضايا انطلاقا من المنظور الإسلامي، ويستوحي معانيه وخيالاته وصوره من الثقافة الإسلامية. يجب أن يكون لهذا المسرح موقف واضح ومحدد تدعمه مثل وقيم سليمة. يجب أن يساهم في إقامة كيان المجتمع الإسلامي، وفي إصلاح ما اعوج منه، وفي إحداث التوازن فيه. وكما يقول السيد قطب: «حسب الشعر أو الفن أن ينبع من تصور إسلامي للحياة في أي جانب من جوانبها ليكون شعرا أو فنا يرضاه الإسلام، وليس من الضروري أن يكون دفاعا ولا دفعا، ولا أن يكون دعوة مباشرة للإسلام، ولا تمجيدا له أو لأيام الإسلام ورجاله». (٢) ولكي يلعب المسرح الدور المنتظر منه في المجتمعات الإسلامية، لابد ــ في اعتقادي ــ أن نحقق له ولأنفسنا

ثلاثة شروط أساسية هي:

الشرط الأول: يجب أن تتغير النظـــرة الاحتقــاريــة إلى المسرح التي تــرسبــت في ذهــن العـديـد مــن النــاس في المجتمعــات الإسلامية، منذ أن كان أول لقــاء للرحالة العرب بــالمسرح في بلاد الغـرب إلى يومنــا هذا. وهكـذا يقول المويلحي حينما شــاهد المسرح في أوروبا في بدايــة هذا القرن: «إن هذا الفــن الذي تغالى الغــربيون في إتقــانه وارتقــائه لم يفدهــم أدنــى فائدة في بــاب الآداب، وضرره بينهم اليــوم ظاهــر.. لأن المعــول عنــدهم في هــذا الفــن أن يظهـروا الفضيلة مــن خلال تمثيل الــرذيلة». (٣) وعندمــا يتحدث عن إمكــانية انتقــال هذا الفن إلى الشرق يقول: «وليــس من المقبول عندهم ـ أي عنـد الشرقيين ـ حصـول هذا التشهير والتمثيل في معيشة الأهل والولد، ومــا تنســدل عليه الحـجـب والستــور، في البيوت والدور، وليس في الدين الإسلامي ما يسمــح باشتراك النساء مع الـرجال في تأدية هــذا الفن.. ولا من أدب المسلمين أن يمثـل بينهــم تــاريخ الإســلام وتــاريــخ خلفــائه على أسلـوب يبتــدىء بــالعشــق والغناء وذلك أكبر إهانة للأسلاف»(٤).

وعندمــا ظهر المسرح في البلاد العــربية الإسلامية في بداية هذا القرن، كتب الشيخ سعيـــد الغبرا إلى السلطـــــان العثمانى يستغيث بــه حيث يقول: «أدركنــا يا أمير المؤمنين فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشـــام، فهتكـت الأعــراض، ومــاتـــت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال»(٥).

وإذا كان هذا وقع في بداية القرن، فإننا نجد في نهايــة هذا القرن مــن يقول ــ مثل أحمد موســى سالم ــ: «فهل يسمــع أبناء حضارة العلــم اليقيني في الــدين والمنهــج العلمي في الحياة لكي يتــذكروا ماذا صنع بهم المسرح الإستعماري.. والإستعمار المسرحي، فيتطهروا مــن «أوهام المسرح»، يبرأوا من «مرض المسرح».. لكي نعبر عن حياتنــا المؤمنة والجادة والصادقة عــربيا وإسلاميا»(٦).

وهكـذا إذا تغيرت نظـــرتنــا إلى المسرح بصفة عــامة، وآمنا بأنــه المسرح يمكنه أن يربط علاقات وطيـدة بالواقع، وأن يكون أداة تعليم وتوعية وتثقيـف، أمكننا القول مع Sarment Jean بأن المسرح الهادف هو مجال الصــدق بامتياز: «صــدق الذي يتكلم، وصدق الذي يسمــع، وصدق الذي يحمل، وصــدق الذي يــأخذ. فــربما ليس هناك فــن أو حرفــة يتطلبان مــن الصدق أكثر مما يتطلبه المسرح»(٧).

وإذا آمنا بــأن المسرح الهادف يقوم على الصدق أمكننــا القول مع نجيـب الكيلانى بأن «المسرح له رسالة شاسعة تمتد داخل الحيـــاة وخــارجهـــا، وتجول في نفـــس الإنسان وفكـره ووجدانـه وتسير معه في نــواحـــي الحيــاة ودروبها، وتحلـــق في الحاضر والماضي والمستقبل. إن مجاله هو مجال الديــن ذاته... ذلك المجال الشـــاسع الذي يغطــي كل مــا في الوجــود... في إطار هـــذا المفهــوم الشـــامـل يكــون المسرح الإسلامي»(٨).

وإذا آمنــا بأن المسرح يمكنــه أن يمس مجال الدين، وأن يصبح مسرحــا إسلاميا يســاهــم في التــوعيــة والتثقيـف والمتعــة الفكــرية، أمكننــا تجاوز بعـض المشاكـل التــي تعــوق سيره وتطــوره، والمرتبطــة أساسا بــالنظرة الاحتقارية التــي يحملها البعـض عنه. ومــن أبــرز هــذه المشاكـل مــوضوع ظهــور المرأة على المسرح. فــإذا كــان جابــر محمـد الأنصاري يقــول: «لا أتصور مسرحا دون امرأة» (٩) وإذا كان نجيـب الكيــلانى يقــول: «إن مــوضــوع

ظهـــور المرأة على المسرح لا يصــح الاعتراض عليه من ناحية المبدأ، وإنما الأمر الذي يثور حوله الجدل هو الصورة التي تظهر عليها المرأة في المسرح» (١٠) فـإننا نجد محمد مصطفى هدارة مثلا يقول: «ينبغي أن يخلو المسرح من العنصر النسائي، وليكن غياب المرأة إحدى سمات هذا المسرح. وإن ذلك الغياب لن يضر المسرح في شيء». (١١) كما أن عماد الدين خليل يرى بأن الكاتب المسرحي الممتاز بمقدرته أن يجعل المرأة على المسرح دون أن يكون لها أي وجود مادي على الخشبة. ويتحقق ذلك بنوع من الديناميكية الأدبية في كتابة الحوار. ويرى أيضا أن بروز المرأة فوق خشبة المسرح تناقض صريح مع النص القرآني. فـإذا كان غض البصر ملزما لكل مسلم في البيت والشارع وكل مكان تطبيقا لقوله عز وجل «قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم» (سورة النور ـ الآية ٣٠) أفلا يكون ملزما له في هذه الساحة التي تصبح فيها المرأة عرضة للأنظار. ثم يقول: «إن الحكم الفصل في هذه المسألة هو أن ليس ثمة ضرورة لظهور المرأة على خشبة المسرح.»(١٢) إن مثل هذا الحكم الفصل يدفعني إلى طرح سؤالين هما:

١ ـ كيف يعقل أن تستلهم مسرحية ما شخصية نسائية إسلامية ما (عالمة أو فقيهة أو مجاهدة أو شاعرة...إلخ) وتدور الأحداث حول هذه الشخصية، وتتحدث عنها الشخصيات الأخرى، دون أن نراها، ودون أن تؤثر فينا بحضورها المباشر، ودون أن تقنعنا وتعلمنا وترشدنا مباشرة؟

٢ ـ هل يسمح أصحاب هذا الحكم الفصل للمرأة أن تحضر المسرح كمتفرجة على الأقل؟ فإن سمحوا لها أفلن يكون عليها أن تغض بصرها عندما يظهر الرجل على خشبة المسرح؟ وهل سيؤدي ذلك في نهاية الأمر إلى مسرح إسلامي ينتجه الرجل ويستهلكه الرجل فقط؟ ومتى كان المجتمع الإسلامي مجتمع رجال فقط؟

الشرط الثاني: هو أنه على المنظرين للمسرح الإسلامي والقلة القليلة من المشتغلين به أن ينتبهوا إلى أن المسرح ليس أدبا فقط وإنما هو فن أيضا. بل إن الجانب الأدبي في المسرح هو جانب ثانوي إذا ما قيس بالعناصر الفنية التي يقوم عليها.

إن أغلب الذين ينظرون للمسرح الإسلامي يصنفونه في خانة الأجناس الأدبية، وبذلك يفقدونه أهم مميزاته وخصائصه. وهكذا يصنف نجيب الكيلاني مثلا المسرح في خانة الأدب، ويجعله في مستوى واحد مع الشعر والرواية، حيث يقول: «الأدب الإسلامي وسيلة لحمل هذه القيم والتبشير بها بين البشر، يترنم بها في قصيدة جميلة، أو يرويها في قصة شيقة، أو يمزجها في إطار مسرحية تشد الألباب والقلوب، وتؤثر في النفوس».(١٣).

صحيح أن المسرح هو مجال الكلام، الكلام في إطار الحدث، إنه قبل كل شيء نص، خصائصه كخصائص أي شيء مكتوب. إلا أن هذا النص ممثل، أي معيش أمامنا. فالمسرح لا يتحقق وجوده إلا من خلال التمثيل. فالعرض هو الذي يؤسس المسرح وليس العكس. كما أن المسرح ديمومة، وبذلك فهو يترك ذكريات عالقة بذهن الذين شاركوا في العملية الإبداعية وهم: الممثلون والجمهور.

وينبغي أن ننتبه إلى عامل أساسي ينتمي إلى جوهر المسرح، وهو أن هذا العمل الذي لا يزال يختمر في روح الكاتب،

أو الذي بدأ يتحدد شيئا فشيئا على الورق لن يكون لوجوده أي مبرر إذا لم يفض إلى العرض. فمفهوم العرض موجود منذ البداية في فكر الكاتب المسرحي.

والمتفرج موجود منذ البداية في عملية الإبداع نفسها. وما يميز النص المسرحي عن النص الروائي أو النص الشعري هو أن المؤلف المسرحي يكتب مسرحية، والممثلون يؤدون مسرحية ثانية، والمشاهدون يرون مسرحية ثالثة. فنكون أمام ثلاثة نصوص هي:

أـ نص المؤلف: وهو الذي يشتمل على المادة الأساسية: وهي الحوار والإرشادات المسرحية.

ب ـ نص المخرج والممثلين: أي عندما يصبح النص المقروء كلمات منطوقة وأصوات وحركات وانفعالات يقدمها الممثلون ويربط بينها وينظمها المخرج.

ج ـ نص الجمهور: أي الطريقة الخاصة التي يفهم بها كل مشاهد العرض المسرحي ويؤوله بها ويصنفه من خلالها. وكثيرا ما تتسع المسافة بين النصوص الثلاثة.

وهكذا، إذا آمن المنظرون للمسرح الإسلامي والمشتغلون به بأن المسرح هو أولا وقبل كل شيء فن، فلا شك أنهم سيولون في تنظيراتهم وإبداعاتهم اهتماما أكبر لهذا الجانب الفني، وذلك من أجل هدفين اثنين هما:

١ـ أن يحققوا لهذا المسرح الإسلامي الإقناع والتأثير المنشودين على الجمهور. فلاشك أن الدعوة إلى قيم حميدة وإلى عقيدة قويمة، وإلى سلوك متزن ستكون أبلغ وأنفذ إذا ما وضعت في إطار فني وجمالي.

٢ـ إذا أردنا للمسرح الإسلامي أن يعارض بعض المسارح الغربية القائمة على مناهج ومذاهب مدمرة للنفس والروح والعقل، فلابد أن يعارضه بالسلاح نفسه أي أن يكون فنا يحمل دعوة إلى الطريق القويم. وبذلك يكون التعامل مع المسرح الإسلامي تعاملا مع فن ينبثق عن التصور الإسلامي للكون.

الشرط الثالث: هو أنه لإقامة مسرح إسلامي على المنظرين له أن ينتبهوا إلى أن المسرح شكل ومضمون، وأن هناك علاقة جدلية بينهما. إذ أن الشكل يخدم المضمون، والمضمون يعطي للشكل دلالته وقيمته. صحيح أن المسرح يتمتع بمرونة وطواعية تظهران في كثرة مذاهبه واتجاهاته، وتظهران في كثر وسائل تعبيره وقدرته على توظيف بعضها والاستغناء عن البعض الآخر. إلا أنه ليس معنى ذلك أن العلاقة بين الشكل والمضمون ستنعدم، إذ لا يمكن تصور شكل عبثي مثلا بمضمون إسلامي، ولايمكن تصور شكل ملحمي مثلا بمضمون بورجوازي.

وهكذا، فإن أغلب الذين ينظرون للمسرح الإسلامي يركزون على المضمون، فلا يتحدثون إلا عن القيم التي يجب أن يطرحها، والمثل التي ينبغي أن يناقشها، والمناهج التي عليه أن يتبناها، والمذاهب التي ينبغي أن يقوضها، وكأن المسرح الإسلامي مجرد خطبة دينية أو درس وعظي. وحتى عندما يدرس بعض النقاد والباحثين المسلمين المسرح الغربي مثلا، فإنهم يركزون في دراستهم هاته على المضمون فقط، كما فعل مثلا عماد الدين خليل في كتابه «فوضى العالم المسرحي الغربي».

وحتى وإن وجدنا في حالات نادرة من يتحدث عن الشكل في المسرح الإسلامي كنجيب الكيلاني مثلا، فإن حديثه هذا عن

الشكل بسيط غير مركب، في حين أن الحديث عن شكل المسرحية وبنائها يحتاج إلى دراسة أكبر، وتعمق أكثر.

إن حديثي عن أهمية الشكل لا يعني أن الشكل أهم مضمون، وإنما يعني أن المضمون يفقد قيمته في غياب شكل يخدمه ويوصله إلى المتلقي. وقد اتفق أغلب الباحثين والدارسين على أنه عندما اهتم المسلمون في صدر الإسلام بالمضامين العقدية على حساب الشكل، ضعف شعرهم.

وهذا ما لا نريده للمسرح الإسلامي الذي لم يقف بعد على قدميه. وهذا ما يؤكده عبدالباسط بدر بقوله: «الإنتاجات الإسلامية الضعيفة فنيا مرفوضة تماما» (١٤).

لابد من التأكيد في نهاية الأمر أن المسرح الإسلامي لن يلعب الدور المنوط به، ولن يبلغ، الهدف المنشود إلا إذا كان لدينا المؤلف الدرامي المسلم القادر على تحقيق الجمالية الفنية للمضامين الإسلامية، والمخرج المحنك المتمرس القادر على تحقيق الجمالية الفنية لجوانبه الشكلية، والممثل المقتدر القادر على إيصال هذه المضامين وبلورة هذه الأشكال والقادر أيضا على التأثير على المتلقي من خلال الإبداع في تقديم الشخصيات. وأخيرا الناقد المسرحي المتمرس والعارف بمختلف الاتجاهات والمذاهب، والقادر على نقد العرض، ونقد النص، والبحث في علاقة الشكل بالمضمون.

الهوامش:

١ـ أندريه فينتشاين: «من المسرح الحر إلى مسرح لوي جوفيه» ـ مطبوعات بيلاندو ـ باريس. ص ١٨٠.

٢ـ سيد قطب: في ظلال القرآن ـ دار الشروق ـ الطبعة العاشرة ـ المجلد ٥ ـ ص ٢٦٢٢.

٣ـ المويلحي نقلا عن نازك سابايارد: الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة ـ مؤسسة نوفل ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٧٩ ـ ص ٢٥٦.

٤ـ المرجع نفسه ـ ص ٢٥٦.

٥ـ نقلا عن سعد الله ونوس ـ بيانات لمسرح عربي جديد ـ دار الفكر الجديد ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٨٨ ـ ص٦٢.

٦ ـ أحمد موسى سالم ـ قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية والمسرح ـ دار الجيل ـ بيروت ـ ١٩٧٨ ـ ص ٣٢٨.

٧ ـ أندريه فينشتاين ـ المرجع السابق ـ ص ١٢٥.

٨ ـ نجيب الكيلاني ـ حول المسرح الإسلامي ـ ص ٢٠.

٩ـ نقلا عن عبدالله منور تحقيق ـ اشكاليات حول المسرح الإسلامي ـ جريدة المسلمون ـ السنة ٦ ـ العدد ٢٨٧ ـ ص ٩.

١٠ـ نجيب الكيلاني ـ حول المسرح الإسلامي ـ ص ٣٣.

١١ـ نقلا عن عبدالله منور ـ جريدة المسلمون ـ ص ٩.

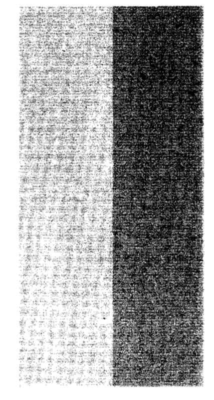
١٢ـ المرجع نفسه ـ ص ٩.

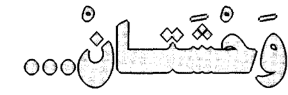
١٣ـ نجيب الكيلاني ـ مدخل إلى الأدب الإسلامي ـ كتاب الأمة ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٨٦ ـ ص ٨٥.

١٤ـ عبدالباسط بدر ـ مجلة البعث الإسلامي ـ العدد ١ـ٢ ـ سنة ١٩٨١ ـ ص ٩٨.



الشعر





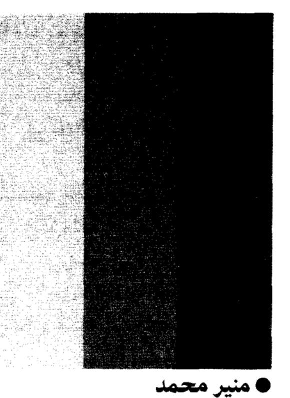
وَحْشَتانْ...

شعر / عزت الطيري ـ مصر

وحشتانِ لها
ولها كل هَذا العبير الذي،
يغدق الكون،
حين يبوح به
قمرُ الأقحوانْ...
ولها الآسُ والماسُ والصولجانْ....
ولها ضجّة المهرجانْ...
ولها مَرَحُ الناي،
وشوشةُ الفجرِ،
قبل الأذانْ....
ولها ما لها من تمرّدِ ريح الشمالِ،
على رقّة الخيزرانْ...
ولها...،
ولها....،

ولها....،
ثم لي،
كل هذا الجنون،
وهذا الحصى،
والخراب الجميل،
دموع التباريح في غسق الورد،
أو في نُعاس اليمام المسافرِ،
في أطلس السَّيْسَبانْ!!
وحشتان لها.. ولها وحشتانْ...
وحشةٌ
من حفيف القطيفة عند الحقول التي
يلفحُ الوجَدُ نعناعَها
ويزخرفُها
بهديل من الذهبِ الثَرِّ،
والولَعِ المُرّ
بالسوسَناتِ الحسان.....
وحشةٌ
حينما فاجأت عاشقين،
يلوكانِ حلمهما القرمزيّ
وقالت
بأي تفاصيل حزنكما
تهمسان......؟
وحشتان،
وريش العصافير فرّ،
فهل تفلح الريحُ
في رسم أجنحة
في الفضاء المُدانّْ؟!

أزفَ الحزنُ
والحزنُ يأكلُ تُفاح أضلاعنا
ثم يُلقي القشور
على باب أوجاعنا
حين جاءَ الزمانْ....
فاعتصمْ بانكسارك
حين تمَرُّ عليك النجومُ الكسالى
وتُلقي عليك بصكّ الهوانْ...!!
وراءك بحرٌ
وخلفكَ بحرٌ تيمّمَ بالرمل،
حين طفتْ فوق أمواجه
غُصّتانْ....!!
أزف الحزنُ
ما أزف الحزنُ
يا أمُّ صُبّي له الشايَ،
طفلك ما عاد طفلاً،
وما عَادَ يضحك،
ضاعت من الخدّ غمّازتانْ...
ويا أمُّ
فيضي بلومك
ثم ازرعي غَيمة
فوق شاهد أحلامه،
ثم قولي.
هنا
يرقدُ الفارس القرويّ الذي
جاء بعد انتهاء الرهانْ!!.....



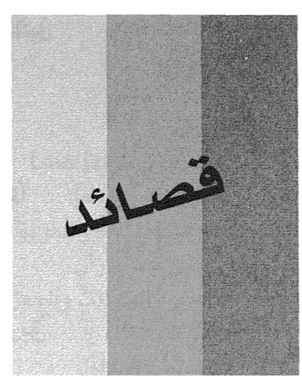


● منير محمد

فتحتُ البابَ
لم أقرأ
سوى صمت
يداعبُ آخر الأحلامِ
لم أقرأ
سوى زمن
يجفّفُ رحلتي
ويُقبِّلُ الإرهاقَ في شفتي
وداعاً يا مدائنُ
لم تكنْ روحي تفاتحُني
بدايتها الجريحة
لم تجُهِّزْ للنوافذ فجرها
للنهر ضحكتَهُ
وللقبلات طفلتها الخجولة
والذين أُحِبُّهم
سقطوا

فتحتُ البابَ
لم أقرأ
سوى جسد
يُطاردُني
يحُمِّلني طريقاً خائباً
نهراً يُقرِّرُ واقفاً:
وطني المرارةُ والحريقُ
يداي تختصران
عنقودَ الخرائبَ والوهنْ
فتحتُ البابَ
كسرّني الهواءُ
وخرَّب الأزهارَ
بعثرني الصرّاخُ
ولم تعد عيناي تسمعُ
ما تُشكّلُه خطوطُ الجرحِ
والأقفاصِ
لم أقرأْ
نهاية سارقِ النظراتِ
والألوان
تلزمني الخرائطُ
والمسافةُ والزمنْ
فتحتُ البابَ
لم أفتحْ
سوى وَجَعِ
يلمُّ حكايةَ الأرض
التي تمتدُّ نحو بلادنا
عشرون حزناً في دمي
وإلى الوراءِ

تقودني خطواتُ هذا الليل
يلزمني الهواءْ
وداعاً للقصائد
والجوائز والطريقْ
وداعاً
جاء عطرُ النهرِ مختنقاً
(بلادي لا بلادَ لها)
وموتي أخضرٌ
أتنفّسُ البلدانَ
تخنقُني المدينةُ والحريقْ
فتحتُ البابَ
لم أقرأ
سوى شبح
يجهِّزُ مقعداً
وينامُ في روحي
يوزّعُ بين أحلامي
الجماجمَ والكلامْ
لماذا الجرحُ
يختصرُ الطريقَ
إلى البلاد
يلفُّنا بزجاجة مشلولة
وبألف مقصلة
ترتّبُهاَ أصابعُ من غمامْ..؟
فتحتُ البابَ
والمفتاحُ في موتي
وموتي
لا ينامْ
***



حسين الشيخ ـ هلسنكي

لص

واقفة في العتمة..

تخبئين دهشة عينيك القاسية

واقفة

تعدين

أريكة المفاجأة

وتشعلين

بنار خطواتك الصغيرة

البساط الصغير

والقبضة

ملأى بالغضب

أيها العاشق..
ادخل
من النافذة

***

سماء

في المساء
يبتدأ في روحي الضجيج
والتذكر
المدينة تلهو
تاركة الأفق الغامق
ينحني للمسافة
ثمة...
التراب العالق في الحلق
- حين نقول: صباح الخير -
والباقي من مياه المساء
والقبل.

***

الخريف

ماذا بعد؟!
تساءلنا حين هطل الخريف
أوراقه...
توقف الوجيب
الذي كنا نسمعه

ثمة خطوات تذرع الطريق
إنها تقترب..
الخريف حافيا
بدون حذاء..
يمر عابرا الروح
التي توقف وجيبها.

***

نعرف أننا غرباء
نتبادل النظرات
الابتسامات الغامضة
وننزع فتيل الذاكرة
كأي طائرين في الخريف
أوقدا المساء
وحملاه...
نتبادل الذاكرة
ونمضي
هكذا
دون وداع
ونحن نعرف
أننا أصدقاء / غرباء

***

نفيق بأحلام يعلوها الغبار
مركونة إلى حائط الغياب

نشرب
قهوة المساء
نتناول غذاءنا
نتسكع حول بيوتنا
لأننا نخاف الغرباء
ليلا
نلعب الورق
نحتسي البيرة
ومن ثم.. ننام
ناسين
أرواحنا
معلقة على مشجب الزاوية
الزاوية
بجانب الحائط
الذي يسند ذاكرتنا المليئة
الفارغة..

***

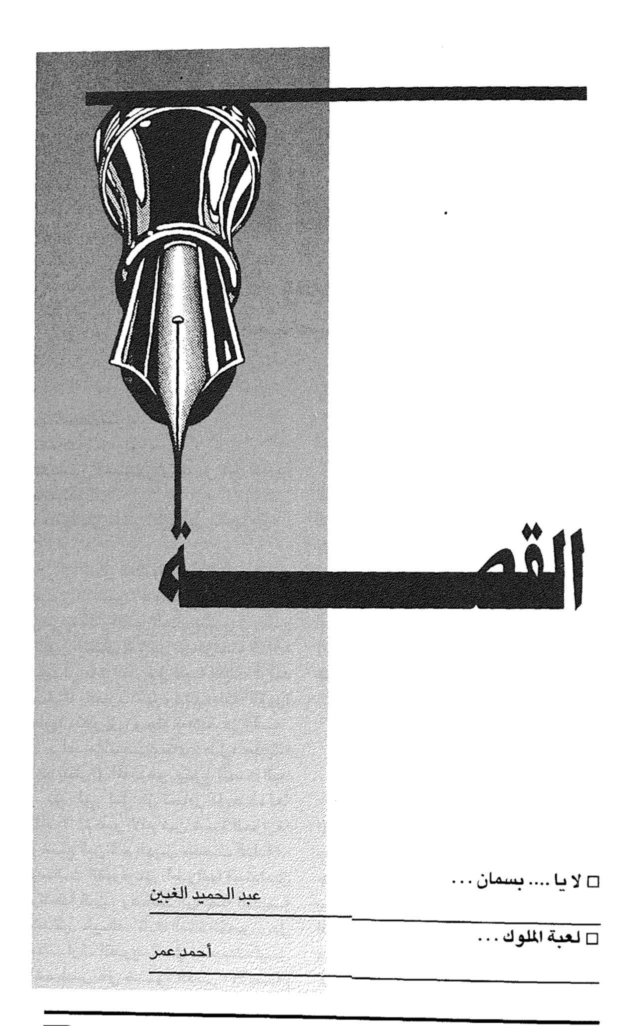
ها هو..
إذن..
إنه العمر
يتعرى ورقة.. ورقة
وفي المنتهى
ثمة شجرة الروح
تشتهيها النار

إنه العمر الرديء
نعد فيه دوما
فصول الخريف التي بقيت..

***

كانت مطرقة
يلف روحها الألم
وحده الضوء
كان يمرح بحرية
إلى جانبها
لا نأمة.. لا صوت..
أفاق
على قبلة
الضوء سرق غفلتها
أنهضت روحها،
حبست الضوء في المصباح
.. كان يُسمع نشيج عميق
والمصباح
يتحرك كنواس أعمى..

***



□ لا يا .... بسمان ...

عبد الحميد الغبين

□ لعبة الملوك ...

أحمد عمر



إلى «فاطمة» وميلاد فجر جديد

عبد الحميد الغبين ـ السعودية

■١■

«وتفتحت كأزهار الدفلى
مصابيح الطريق
كعيون (ميدوزا) فجّر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق»

.. في مدن العتمة يتسلل الخوف إلى عيون الشمس.. فتغمض عينيها وتنام وهي تنتظر الفجر الذي يتكون في رحم الكون. يتسلل الرجل من فراشه الدافىء بعد أن مات النوم في قلبه الليلة.. أوقد مدفأة «الغاز».. ثم وضع «دلة» القهوة عليها.. نظر إلى زوجته النائمة، هز رأسه:

ـ آه.. ما أسعدك تنامين ملء جفنيك؟

أخذ ينظر إلى الماء وهو يغلي.. أنصت اليه:

لق.. لق.. لق..لق تساءل هل هذه لغة الماء..؟! أم هو الألم من شدة الحرارة؟ وضع البن ثم الهيل طفحت الدلة».. وسالت القهوة على أطرافها استنشق رائحة البن.. وعادت الرائحة القديمة تستثير خياله.. تلك الفتاة الكعوب على مشارف القرية.. في منتصف ليل أغسطس على ضوء القمر.. الأغنام بعضها يرعى من بقايا زرع الحصاد.. وبعضها يتجرر ليكسر صمت المكان.. اختلطت أغنامهم ببعضها البعض.. قال لها:

.. إن بسمان أعظم كبش عرفته البادية.. لقد هزم كل من ناطحه.. انظري إليه جيدا كم هو شامخ.. إنني أحبه كثيرا.. أتعرفين ما هي شروطه؟ قالت له بصوت الأنثى العذراء وهي لا تنظر إليه:

ـ ما هي شروطه.. وهل للكبش شروط؟

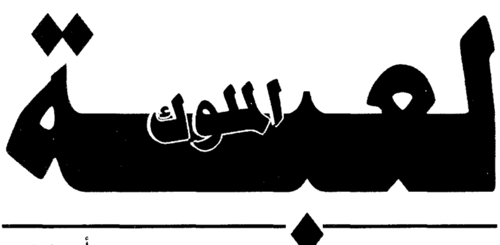
ابتسم ومسح شاربه الذي لم ينفض عنه زغب الطفولة بعد ـ إن شروطه الخصاء للمهزوم.. الخصاء!! لم تعرف ما هو الخصاء..

■٢■

احمر وجهها عندما شرح لها ذلك قال لها بأن غدا له موعد مع كبش جديد جاءوا به من المدينة. لقد رأيته.. إنه كبير جدا وقرونه غليظة ومدببة كسيف ولكن بسمان سيهزمه ويحيله إلى الخصاء. اقترب من الفتاة وأمسك يديها.. كانت جميلة، نزع عنها (الشيلة) التي تضعها على شعرها الأسود الطويل.. نثرته في

الهواء، لمس وجهه.. كانت ترتجف باضطراب كلما اقترب منها.. ولكن حرارة أغسطس وحرارة دمائها أضعفت من مقاومتها.. مسح بيده على نهديها وقال لها: أنهما أشبه بالكلأ في بداية فضّه لوجه الأرض سينموان ويكبران ذات يوم. كانت رائحة عرقها تسكره.. حتى إذا ما اقترب بأنفه من إبطها واستنشق بنفس طويل حتى امتلأت رئته من تلك الرائحة المثيرة الممزوجة بعبق الأنثى الأولى.. أخذ يضغط عليها بقوة وأخذت هي تبوح للكون بأنات عذراء!! أيقظته حرارة الشمس، تلفت حوله، كانت الأغنام تحيط به. نفض التراب عن ثيابه.. لم ير بسمان.. تفقد المكان جيدا ولكنه لم يعثر عليه.. لم يجرأ على السؤال عن الفتاة ولكنه سأل كثيرا عن بسمان، لم يجده.. اختفى تماما.. ولم تقم المباراة بين بسمان وكبش المدينة. مرت أعوام وهو يبحث عن الكبش والفتاة.. باح لأحد أصدقائه عما حصل له تلك الليلة.. ثم انتشرت إشاعة بأن الجنية هي التي اختطفت بسمان وقبلها بعشرين عاما اختطفت شالح الفتى الوسيم ابن الشيخ وردان وهي تظهر كل عشرين عاما كلما استبد بها الجوع وتورمت الصحراء بالمطر!! واليوم تذكر بأن الفتاة التي التقاها لا يمكن أن تكون جنية. لقد عاشرها.. كانت عذراء. لم يلمس منها عضوا غير طبيعي.. ألم يقولوا بأن الجني له حوافر حمار.. لا.. إنهم يخلقون خرافات غير حقيقية.. هذا وهم. لقد سرقوا بسمان.. نعم سرقوه وباعوه أو ربما قتلوه. نهض بعد ما شرب القهوة ورائحة الفتاة لم تزل في أنفه.. بل أصبح يتنفسها.. خرج إلى الباحة ركب سيارته ومضى إلى المكان الذي التقى فيه بالفتاة.. مسح المنطقة جيدا وهو يستعيد صورة المكان جيدا. أخذ يمسح بنور السيارة الجهات ببطء، ضغط بحركة لا شعورية على الكابح، توقفت السيارة كان هناك شيء ما.. لمعت عيناه على ضوء السيارة.. هبط الغبار على الأرض.. ثم ظهر بسمان كما هو كأنه ينزع رداء الزمن ويلبس رداء الأبديـــــــة.. صرخ بسمان بسما..ا..ا..ا... ن، فتح الباب ونزل يركض.. يركض وانطلق بسمان يركض ثم قفز بقوة وغرس قرنيه في بطن حمدان.. رفعه فوق حتى خرجت قرونه من ظهره.. نفضه وهو يتدحرج على الأرض.. نظر إلى قرني بسمان.. كانا يقطران من دمه. قال وهو في النفس الاخير:

– لماذا يا بسمان.. لماذا قتلتا..



أحمد عمر

منــافســة «جَهْوَر» لحســن لم تكـن مقصــورة على رئاســة الورشــة، كــان الصراع مستفحلا بينهما على رقعة الشطرنج بشكل يـومي. حمل «جهور» وزيره الأسود ونقله إلى المربع ٩ ـ ردا على نقلة حسن الأخيرة.

إين ستهرب مني يا ملك؟.. الهزيمة من ورائك وجهور من أمامك.

كان حسن موضــع غيرة وحسد كثيرين من أقرانه في مديريــات ومؤسسات أخرى.. ربما كان يحسد نفســه، فهو يداوم (٢٤) ساعــة في الأسبوع بين البيت ومحله لصيــانة أجهزة الراديــو والتلفزيون. المحل يدر عليه دخــلا «أضعاف ما يتقاضاه مــن الوظيفة، والأشياء معــدن.. عمله مــريح.. فهــو يتمدد طوال الــوقت على سريــر بجانــب المنضدة بانتظار هواتف من محطات التنسيق أو التحويل وإيعازاتها بفصل أو وصل قواطع من الخدمة أو رفع التوتر أو خفضه، ويستطيع أن يتناوب مع زميله في المناوبة وينام.. وهو يأخــذ كل شهــر علبة حليب وصفــط بيض.. كان دائما «يـرد على السؤال عــن الأحوال والصحة قائلا»:

ـ ملك.. والحمد لله.

حتى لبسه لقب الملك لبسا»

حمل الملك حسن ملكه الأبيض وتقهقر إلى مربع الحصان ـ ٤ ـ

لحمايته من هجمة الوزير الأسود الأخيرة.. رشــف «جهور» رشفة من كوب الشاي

الثقيل وأردفها بمجة من سيكارته «الإيبلا» الثقيلة وقال:
ـ أتعرف أن المدير العام بنفسه اتصل البارحة من أجل موضوع القاطع المضروب وشرارة الحريق؟!!
ـ بنفسه!!
ـ أي والله.
ـ ومن رد عليه؟!
ـ أنا.
ـ ولم ترتبك؟؟؟!
ثم أردف:
ـ وما موضوع الحريق؟
ـ الشرارة كادت أن تتسبب في حريق، تصور أننا أطفأناها بالأكياس والمعاطف، أجهزة الإطفاء لم تكن تعمل!
«هز حسن رأسه متأسفا».
ـ رفعنا عشرات الطلبات لتزويدنا ـ بـ (قاتل الأعشاب) فلم يرد علينا أحد.
رشف جهور رشفة طويلة من كوبه ثم حرك وزيره الأسود إلى مربع الحصان ـ ٥ وطرقع بأصابعه علامة الظفر:
ـ كششششش ملك!
توووووت.. صفر هاتف التردد العالي، مدّ حسن يده إلى سماعة الهاتف وهو لايزال مصدوما بالكشة الذكية.. كيف سها عن ذلك المربع.. قصة حديث المدير العام أربكته، بات واضحا أن الملك «مات» لا محالة؟؟ قرّب السمّاعة من أذنه:
ـ أيوه؟
فجأة.. نهض على قدميه ليقف باستعداد وقد اصفر وجهه اصفرار الليمونة، لكن عضلاته أخفقت في شد الجسم ونصبه، ولم يفه سوى بثلاثة أحرف:
ـ الوز....
ثم خرّ على الأرض... و«مات».



لقاءات - محاضرات

استهلت رابطة الأدباء موسمها الثقافي بمحاضرة مهمة للأستاذ الروائي: إسماعيل فهد إسماعيل حول: (الحرب... الاحتلال..الكتابة) قدمته فيها الكاتبة ليلى العثمان (أمين سر رابطة الأدباء) بقولها: إنه رائد من رواد الأدب في الكويت خاصة في مجال الرواية التي بلغ نتاجه فيها عشرين عملا منحته شهرة واسعة في أرجاء الوطن العربي. كما كتب مجموعتين قصصيتين ومسرحية ودراسة عن مسرح سعد الله ونوس، وأخرى عن القصة القصيرة في الكويت. وليس سرا إنه واحد ممن عايشوا المقاومة عن كثب وكان واحدا من قادتها مما وفر له مادة وثائقية وتجربة حياتية استثمرها في روايته (إحداثيات زمن العزلة) المكونة من سبعة أجزاء. وبذلك يستحق إسماعيل فهد إسماعيل لقب الريادة بجدارة.

وقد عقب على المحاضرة عدد كبير من الحضور وتواصلت التعقيبات على صفحات القبس وغيرها من الصحف والمجلات المحلية. مما أعطى هذه المحاضرة طابع الحدث الثقافي.

أما الندوة الثانية فكانت حول: (المسرح بين التجارة والالتزام) وشارك فيها كل من الأستاذ: خالد عبد اللطيف رمضان (أمين عام رابطة الأدباء) والدكتور محمد مبارك بلال، وأدار الحوار الدكتور سليمان الشطي. وقد تميزت كسابقتها بحضور كثيف وعقب عليها عدد من الحضور وأصحاب الاختصاص متناولين أسباب تراجع المسرح في الكويت بعد أن كان له دور مهم ومميز في الحركة المسرحية العربية.

ودعا الحضور إلى الاهتمام بمسرح الطفل ومنع الاتجار به بقصد الربح دون سواه، كما تم التطرق إلى المسرح المدرسي وضرورة إنعاشه من جديد. ونوقش مفهوم المسرح كسلعة من حيث الإنتاج وكقيمة معرفية وجمالية من حيث الوظيفة.

وجاءت الندوة الثالثة حول ظاهرة: (مكاتب البحوث الجامعية) لتؤكد على أهمية القضايا التي تطرحها رابطة الأدباء وحيويتها. وقد شارك في هذه الندوة كل من الدكتور: محمد المهيني، والدكتور عيسى محمد جاسم، وقدمهما الأستاذ سليمان الحزامي(رئيس اللجنة الثقافية). وأسفرت الحوارات التي أثيرت حول هذه الظاهرة عن ضرورة الحد من تلك المكاتب.

ومنع الإتجار بالبحوث وسواها من الوسائل التعليمية. وخلق المناخ المناسب لاعتماد الطلاب على أنفسهم.

أما المحاضرة الرابعة خلال هذا الشهر فكانت للدكتورة: تغريد القدسي حول: «أدب الأطفال» وقدمتها فيها الكاتبة ليلى محمد صالح بكلمة مهمة حول حساسية هذا الموضوع وضرورة تسليط الضوء

عليه في هـذه المرحلة التـي يتعرض فيهـا أطفالنـا لتـأثيرات سلبيـة مـن وسـائل متعددة.

وقـدمـت المحاضرة تصـورا عـن أدب الأطفـال والمشكلات التـي يـواجهها مـن خـلال تجربتهـا العمليـة وخبرتها في المؤسسـة العـربيـة للطفـولـة. وكـان للحـوارات الجادة التـي شـارك فيهـا الحضـور دور في إثراء هـذه المحاضرة ولا سيما ما تناولته الدكتـورة كافية رمضان من مشكلات في تعقيبهـا تمحورت حول: انصراف الأطفال عـن القراءة إلى التلفـاز، وسبـل تنميـة مهـارات القـراءة لـديهم. وطغيان البرامـج الأجنبية، وعدم مـراعاة المرحلـة العمـرية فيما يكتـب لـلأطفـال. وطبيعـة اللغة التـي يكتب بها هـذا الأدب وغير ذلك.

ومن المتوقـع أن تشـهد الكويت عـرسـا ثقـافيا هـذا الشهـر بمنـاسبة الاحتفـال بإنجـاز معجم البـابطين للشعراء العـرب المعـاصريـن، وبـدء فعاليـات مهـرجـان (القرين) الثقافي.

«البيان»



الحرب.. الاحتلال.. الكتابة

مداخلة انطباعية

اسماعيل فهد اسماعيل

يقول عبدالحميد محادين لدى تمهيده لمقالة نقدية هدفت لتناول روايتين كتبتا عن الحرب اللبنانية، احداهما لغادة السمان:

في حياة الأمم احداث نادرة لكنها مؤثرة، قد تصيبها فتزلزلها.. وتترك الاحداث الكبرى آثارا في ضمير الأمة ووجدانها تتعدى الحدود الزمانية للحدث، لكن أخطر تلك الأحداث هي التي تخلق شرخا في الوجدان.. حيث تكون الآثار من التعقيد إلى درجة يصعب التعرف عليها..

قصد المشار إليه.. هو الساحة اللبنانية.. فماذا عن الساحة.. هنا؟!

وقصد الاقتباس.. إن كان ذلك عن الحدث، فماذا عن الأدب بصفته انعكاسا فنيا لمعطيات واقع أو حدث بذاته.

***

أدب حرب / أدب احتلال / أدب مقاومة.. مسميات موحية تهدف للاحاطة بنتاج ذهني يفترض به يكون ابداعيا، يتمثل حالة غير اعتيادية يعايشها شعب أو أمّة ما.. بصرف النظر..

يبقى أن نتوقف عند كلمة «أدب».. وهل يحق لنا أن نعممَ التسمية لتشمل كل الذي تجود به القرائح أو المطابع؟!

الحرب حدث. الاحتلال حدث مواكب، ويكون رد الفعل الطبيعي للشعب المغلوب على أمره ـ في حينه ـ مقاومة.

المقاومة بشقيها. العسكري ممثلا بحمل السلاح، والمدنى بإعلان العصيان العام / الصمود.

الوطن قيمة أساس. المقاومة فعل مادي

متحقق فوق مساحة الوطن المستباح، ليجيء الفعل الذهني وليدا معبرًا ومؤازرا في الوقت نفسه في زمن الحرب كما في زمن الاحتلال تبلغ عواطف الإنسان المقاوم حدّها الانفعالي الأقصى حرّاء الهيمنة الكلية للحدث.

حب الوطن - على سبيل المثال — ينهج حافزا دافعا للتضحية بالحياة من أجله، وكراهية العدو - في المقابل - تؤكد امكانية مواجهته موتا.

الحياة خلل الموت. أو الموت التحاما بالحياة، ليتأكد دور الأدب - عبر الظرف - معادلا انفعاليا موازيا.

عودة منّا إلى الصحف السريّة والمنشورات التي صدرت في الكويت خلال أشهر الاحتلال. أو تلك التي واكبت الحادث من خارج الوطن.. نجدها تحوي نماذج ذات صيغة أدبية (شعرية - قصصية — ما بين الاثنتين) ونجدها - كذلك - تحريضية. إزاء الصمود والمقاومة، حماسية اتجاه ما يسمى الوطن. يطغى جانبها العاطفي على حساب ما هو فني. إخبارية، توثيقية، تسجيلية في أحيان منها.

النزوع الانفعالي لمثل هذه النصوص لا ينزع عنها أهميتها ودورها الحيوي المؤازر، وقتها، لكن أهميتها ودورها الحيوي سرعان ما يبهتان، ومن ثم يزولان بزوال حدث الاحتلال.

ولن يشفع لنا — إذا اخذنا أهمية الانتشار بنظر الاعتبار — أن نجمع تلك النصوص في كتب مصورة أو غير.. إلاّ إذا كان عذرنا توثيقيا، لاغير.

***

الحرب الاحتلال. حساسية الظرف يومها، وحساسية أن نتحدث عن صيغ كتابية ارتأت تتسمى أدبية.

لدى مواصلته تمهيده لمقالته النقدية التي نشرت عام ١٩٧٨ يكاشفنا عبدالحميد محادين:

وقد تصاب الأمّة بانهدامات عميقة، ونصيبنا نحن العرب من هذه الانهدامات كبير. حتى لنستطيع القول.. ان وجداننا لم يبق فيه مساحة متماسكة، حتى لقد تكسرت النبال على النبال. وصار الجرح يقع على الجرح..

أعود اذكر أن الذي ورد أعلاه يخص ما ترتب على أحداث الساحة اللبنانية.. فكيف والحال بعدها؟!

الثاني من أغسطس عام ١٩٩٠.. ما قبله بحساب تاريخ ماثل. الانسان الكويتي. شعبا وحكومة. الموقف العام السائد.. مناصرة العراق — النظام العراقي بالذات - في حربه — عادلة أم غير عادلة - مع ايران. الكويت عامة حالة استنفار لمؤازرة الشقيق الجار. بذل الغالي والنفيس، ولا يستثنى دور الأديب.

الثاني من أغسطس.. هو بما بعده.. تاريخ آخر ماثل. ليس الذهول وحده، ليس المفاجأة غير المتوقعة بغدر الشقيق.. وقد ناصرته. ليس الخديعة وحدها. هو الاستباحة الهمجية الشاملة للأرض والإنسان بما لا يدع مجالا لمقارنة وسيطة.

ليس هذا وحده، لكن انقساما شائها تبدّى في الموقف العربي من الحق أو الحقيقة لا فرق. فكان إن انبرت أنظمة عربية عديدة تؤكدها منظمات وتنظيمات تتسلك ما معناه:

(إن كان احتلال الكويت قضية غير عادلة تماما، فإن التصدي للغزو الامريكي.. القضية الأساسية والمصير).. الاستنتاج الوارد: لا بأس من التضحية بالكيان الكويتي كله مادامت مصلحة الأمة ومصيرها يقتضيان.

التضحية بالجزء من أجل الكل. وحتى لو أغفلنا حقيقة أن النظام العراقي سبق له أن ضحّى بشعبه.. قبول المعادلة كيف؟!

لست أهدف أذر الملح على الجرح، لكني هدفت أخلص إلى أن ردة فعل الانسان الكويتي كانت مزيجا انفعاليا فوريا للشعور بالانشداه والضياع والحيرة وعدم القدرة على استيعاب ومن ثم تصديق ما حدث ويحدث أعقب ذلك إدراك حقيقة ما يقع، مقرونا إحساسا بالغدر والتخلي ووقوع ظلم فادح غير مبرر، مقرونا تبكيتا للضمير إزاء مناصرة سبقت، يتوازن ذلك كله بمخزون من الغضب والحقد مع تبييت موقوت يهدف لرد الصاع.

هل أقول.. إن الإنسان الكويتي ـ أيامه تلك ـ داخله الشك بمدى انتمائه عروبته؟!

أقول.. إن مطابعنا إبّان التحرير.. سنته الأولى على وجه الخصوص طلعت علينا بعشرات.. مئات الكتب.. لا تعدو كونها ـ في غالبيتها العظمى ـ ترجمة معادلة لردود فعلنا الانفعالية المتطرفة أحيانا، بما لا يمنحنا فرصة تسميتها أدبا، أسماء لا حصر.. ويبقى باب الاجتهاد أو الارتزاق مفتوحا.

***

الأدب.. وظيفة اجتماعية تهدف تسهم ـ في جانب منها ــ بتأكيد ما هو خيرٌ في الإنسان. تهدف تحقق قيما حضارية ثقافية. تطمح تعمق البون الذي يفصل الفصيل البشري عن حيوانيته.

وحتى لايساء الفهم.. لا أقلل من دور الأدب المقاوم.. ولعل قصائد شاعرنا الكبير عبدالله العتيبي ـ خلل أيام الاحتلال ـ حاربت كما بندقية المقاتل وأكثر، لكن العتيبي تغنى بحب الوطن أولا، ولم يتفرغ يفرغ حقده على عدوه.

العدو تسمية ظرفية، واختلاط القيم والمفاهيم مسألة ظرفية بدورها. الأدب ـ أمانة ـ شأن آخر، وللأمانة يحضرني اعتراف:

لم يكن العتيبي وحده.

***

الحرب / الاحتلال. الحدث. جسامته. ثمنه الباهض، وفي المقابل خوض التجربة، واستخلاص الخبرة.

الشعب، أيّما شعب، يولد مرّة أولى ليتحقق ضمن كيان جغرافي، ليولد ثانية شابا دفاقا حياة بعد خوضه غمار حرب احتلالية انتهت بتحريره.

التحرير هنا لا يتوقف عند طرد العدو حسب، إنما يتعداه إلى مراجعة الذات، محاسبتها، إدراك أسباب الضعف. مواجهة النقائص، فرصة البدء باختيار أسباب حياة أفضل.

في الحرب والاحتلال تتجلى أهمية الوحدة الوطنية بصورها كافة، بقدر ما تتداعى في الأذهان الضرورة القصوى لما تعنيه الدمقراطية الحقّة.

تحت نير الاحتلال.. لتتفجر الطاقات الجماهيرية الإبداعية بتآلف وتناغم مقصودين أو غير.. بهدف تأكيد الهوية الوطنية، بما يعجز المحتل، ويصيبه بالذهول.

الخبرة الفعل. والحصيلة المستقاة ـ بغياب قصد مدرك بعينه ــ تأخذ حيّزها التراكمي في الذاكرة الجمعية.

الأدب الحي تمثُّل فني، وليس فوتوغرافيا، للخبرة الحدث، ومرآة ابداعية للذاكرة الجمعية، وهو في منحى منه كتابة خلاّقة لتاريخ الأمم والشعوب.

هاجس تأكيد عنصر الخير في السلوك البشري. الصدق برافديه الفني والموضوعي، الرسالة الامانة..

ولأنه كذلك لابد له يتخلص من كل ما هو انفعالي موقوت بظرفه، يتلقى الخبرة، يهضمها ضمن فترة كمون، تطول أو تقصر، تتحول نسخا ريثما يحل أوان صياغتها أدبيا.

بناءً.. حرّي بنا نعترف.. أدب خبرة الحرب والاحتلال لم تبدأ كتابته أمس. كي تختم اليوم أو في الغد.

إمكانية الكتابة قائمة منذ أمس، وباقية مفتوحة على زمن قادم غير متناه.

يحضرنا هنا.. الكاتب الروسي تولستوي، وقد كتب أعظم اعماله الأدبية (الحرب والسلام) عن غزو نابليون لبلاده، بعد ما يزيد على مائة عام من اندحار غازيه.

هضم الخبرة، وتمثلها فنيا.. بيد أن هذا لا يعني أن ساحتنا الأدبية الكويتية لم تتبد عن إرهاصات دالّة.

***

الشعر بصفته الأسرع استجابة والأكثر حضورا، تجدر الاشارة إلى أسماء: عبدالله العتيبي. خالد سعود الزيد. الدكتور خليفة الوقيان. يعقوب السبيعي. علي السبتي. يعقوب عبدالعزيز الرشيد. سعدية مفرّح. جنة القريني. غنيمة زيد الحرب. دخيل خليفة. في أدب المقالة واليوميات: عبدالرزاق البصير. سليمان الفهد. دلال فيصل سعود الزبن.

خلل العروض المسرحية يحضرنا ذكر مسرحية (طار الفيل) لمؤلفها مهدي الصايغ ومخرجها فؤاد الشطي، والمشهد المسرحي الشعري لمخرجه عبدالعزيز الحداد، ومسرحية عاشق الحياة لمؤلفها شاكر المعتوق ومخرجها محمد خالد.

ولأن أدب القصة أكثر التصاقا بكاتب هذه الورقة لا بأس من عرض عيّنات استشهادات..

***

لقد باعدت بيننا الدروب، وتلك الأيام التي عشناها بعد الثاني من أغسطس قتلت كل شيء حتى لحظات الحب..

عشنا في الكويت تلك الأيام في توتر، بينما كنت تطالعين الأخبار عبر التلفاز، ولكن نحن هنا لم نعتد على هذه المناظر.

لقد ولدُت بالكويت، وانت كذلك، ولم نر طوال حياتنا دبابة حقيقيةً، أو صاروخا مضادا للطائرات، ولكن بقدوم الجيش العراقي تحوّلت حياتنا الآمنة إلى مدافع وصواريخ ومارشات عسكرية، الحياة هنا كما تعرفين انقلبت رأسا على عقب..»*

يواصل صاحب القصة الرسالة:

عندما ابتدأت عاصفة الصحراء الجويّة، وبدأ القصف على بغداد، وكذلك على الكويت، عشنا أياما قد لا يحيط بها الخيال. صوت الطلقات المدمّرة حول الكويت إلى علبة كرتون تهتز تحت العاصفة..»**

يواصل صاحب القصة الرسالة:

انتهت الحرب بدخول قوّات التحالف، وانت تعرفين بقيّة الحكاية، حيث عاد الكويتيون إلى ديارهم، وكنّا نحن نعيش هاجس الخوف، ولكن سارت الأمور على ما يرام، حيث عدت إلى وظيفتي في البنك الذي كنت أعمل فيه قبل الغزو، وما زلت أعمل..» ***

محرر الرسالة شاب فلسطيني يعمل في الكويت، وكاتب القصة هو حمد الحمد، له مجموعتان قصصيتان: (مناخ الايام وليالي الجمر) ومجموعة ثالثة تتضمن هذه القصة الرسالة.

أراد الكاتب يساهم قصصيا في دحض الافتراءات بخصوص اضطهاد الكويتيين ما بعد التحرر للفلسطينيين.. حيث يتم قصته نافيا على لسان الفلسطيني

الادعاءات المزعومة عن الاضطهاد المزعوم.

النيّة، بعد ذاتها، مقبولة لما تتسم به من أهميّة في حينه، ولأن دور الأدب.. مساهمة تأكيد ماهو إيجابي.

لكن فن القصة القصيرة بما حققه من تطور في الأسلوب، والبحث الميداني في الأشكال والمضامين، توسّلا باللغة..

منحى السرد العادي.. الحكي، وارتجالية الموضوع من خلال تلخيص جانب منه، والإفاضة مع جانب آخر.

ولأننا ننسب لحمد الحمد ثلاث مجموعات قصصية، حريّ بنا نصارحه: (النوايا الحسنة.. لا تكفي وحدها)

***

اقترب بوجهه الذي يثير الاشمئزاز. وجهه الملوّن بكل ألوان الخزي والعار، وأطلّ من خلال نافذة السيارة، ليقترب مني مطلقا صوته:

ـ الهويّة.. (عيني)

مددت يدي بطلبه. الهويّة. بطاقتي المدنيّة. يتناولها ببرود. يبدأ القراءة. ثم فجأة:

ــ (الله).. صورة جميلة. ابتسامة أجمل.

ثمّ ينظر محدّقا في وجهي. يكمل:

ـ اين هذه الابتسامة؟!.. لماذا لا أراها مرسومة على وجهك؟!.. يبدو شاحبا وحزينا.»*

الحالة: تفتيش عند نقطة سيطرة عسكرية عراقية.

المكان: أحد شوارع الكويت

الزمان: احتلال

يستكمل الحوار بين عسكري الاحتلال وراوية الحدث.

ـ اذن.. هناك ما يكدّرك؟!

وبصمت كنت أردد:

ـ ألا تدري يكدّرني يا «...» ألا تدري ما يحزنني أيها الخبيث؟!

أكمل بعد أن أخذ يتفحصني وقد اكلتني نظراته الجوعى:

ـ أين الأحمر والأخضر؟ لا أرى إلاّ لغّة سوداء وعباءة أكثر سوادا؟ أين اختفى الشعر الطويل الجميل الذي يبدو متناثرا في الصورة؟*

حين غافلتها زفرة أسى. انبرى العسكري مداعبا:

ـ بيعيني بالسوق (عيني.. ادللي) **

وحين وجدت عذرا لكدرها.. أمها ترقد مريضة بالمستشفى.. في حين أن الأم المعنيّة توفيت منذ ثمانية عشر عاما.. (وتبناني الوطن..

يبتسم ليفلت صوته:

ـ سلامات (عيونى سلامات.. سلميلي على الوالدة إن شاء الله تقوم بالسلامة)

وهو يناولني الهوية. وانطلقت)***

بعد ذلك تتنوع الحالات مضمنة مضايقات ومعاناة، ريثما الختام:

وتوالت على الصامدين الحواجز المعتمة والسيطرات الأكثر سوادا.. ومن سيطرة إلى أخرى، ومن حاجز إلى آخر.. ومن موقف إلى غيره، ومن لقطة مسرحية.. حتى تكسّرت الحواجز وتناثرت السيطرات.. وكان التحرير)****

القصة لمنى الشافعي من مجموعتها (دراما الحواس). خبرة مواجهة الحدث سواء كانت شخصية أم متصورة، فإن الكاتبة هدفت إلى إدانة الاحتلال، في حين أنها توصلت إلى تحقيق مناوشة دعابة من جانب عسكري السيطرة، وشعور بسماجة طرفها تجاه راكبة السيارة.

النص ـ إذا أخذ بمعزل عن مضمونه ـ يحوي العناصر الأساسية لقصة قصيرة. الالتقاطة. تسلسل الحدث. اعتماد الحوار.

اللجوء إلى الاختصار إضافة إلى الإيحاء الدال.

لكن مباشرة إصدار الحكم (وجهه الملون بكل ألوان الخزي والعار).. ومن ثم تلخيص الحكمة (... حتى تكسرت الحواجز وتناثرت السيطرات، وكان التحرير).. هذه الإحالة من أدب القصة إلى مبدأ القص.. إضافة إلى أن عجالة كاتبة قصة (سيطرات) بددت جانبا من سيطرتها على مضمون نصها.

منى الشافعي — بدورها ـ لها ثلاث مجموعات قصصية، ولأنها لا تعانى من نقص أدواتها الكتابية.. يبقى انضاج الخبرة.. يبقى التأمل.. علما أن القصة القصيرة ـ قيد النشر ـ كتابة أخيرة.

***

هي قلقة مضطربة مثلي، لا أدري ما يدور بداخلها. لقد تغيّرت الحياة تغيّرت. غابت تلك الأمسيات الجميلة. الليل والبحر والسهر على ضوء القمر، وكتابة الشعر والحب والغزل. لقد تحوّلت الحياة إلى سوط يفرقع فوق رؤوسنا بعد أن أصبح وطن الحلم صرخة استغاثة ينثر فيه الرصاص..)*

المكاشفة هنا على لسان رجل كويتي من الصامدين زمن الاحتلال، وحين ينسحب صوته..

الأفكار تنخر رأسه. تتوغل فيه حتى النخاع الشوكي. يحصر رأسه بكفيّه. أشياء كثيرة تتجمع داخل ذاكرته. صور. مواقف. أصوات) **

محط اهتمام الرجل وسبب معاناته ـ كما سنكتشف ـ زوجته. الشك تخالطه الحيرة والقلق.

يغمض عينيه، كأنه يراها تقف على الرصيف.. سيارة تقف في محاذاتها. يفتح الباب. تنزلق هي إلى جانب شاب وفتاة.. الشاب يهمس في أذنها. الفتاة تمسك بيدها. تنطلق السيارة مع الطريق. تطير.. تتجنّب جنود الدوريات»*

كان الزوج بذل جهده يلاحق سيارتهم، لكن سرعة الأخيرة، والطرقات الملتوية التي سلكتها..

يمتد بصره مبهوتا بلا نهاية معينة. يتمنى لو صفعها.. اين ذاهبة؟ من هما؟.. كيف؟!.. يتورم السؤال في الشوارع المسدودة بالحواجز.. تطبق الشفاه الظمأى بصمت على الأسنان. يجف اللسان ويتشقق كالصبار..»**

يشعر بأنها أصبحت بعيدة. أشبه بشبح يهرب منه. تتسرب من خلايا أصابعه ولا يستطيع أن يفعل شيئا.. كم هو مفجع أن يكره الإنسان خياله ولا سيما حين يصوّر له الحقيقة على غير ماهي..

حين يلتقيها يجدها حمامة بيضاء قلقة تفيض ظلالا ونداءات ناعمة. حزينة كالاسطورة.. يستذكر علاقتهما المبنيّة على الحب والثقة والمصارحة. تراه حزينا. تسأله.

ـ ما بك؟!.. بماذا تفكر؟!.. أخبرنى. أنت تغيّرت. تغيّرت كثيرا وقبل أن يجيبها باقتضاب يدق جرس الهاتف..»***

زوجته غادرته أيضا. انتظاره. قلقه. جزعه (يقف يدور ويدور. يضرب الجدران أفكار. هواجس. كوابيس. القلق أصفر. الأرض سوداء. لا مفر. القبر مفتوح أخضر. الموت الأزرق يضحك.

فجأة تخترق أذنيه أصوات حادّة. عجلات حافلة تصر صريرا حادا كمنشار همجي ينغرس في رأسه. الحافلة تقف. يتجمد في مكانه. يسترق السمع.

أحذية تقرقع. الباب يقرع. الطرقات عنيفة. متواصلة. بذعر وفزع مخنوق يفتح الباب. عيناه والدهشة. يشهق. يتوتر.

يصعق. يظل يحدّق صامتا ذاهلا. وجوه كأنها رماح من الرعب تطلّ عليه. يد ثقيلة على كتفه. اليد الثقيلة تسمّره.

ـ أنت؟.. تعال معنا.

ـ لماذا؟

ـ هناك أمر باستدعائك

ـ لماذا؟

ـ زوجتك اعتقلت في عملية مقاومة

«ايقاعات الصمت المرّ» احدى قصص مجموعة (لقاء في موسم الورد).. ليلى محمد صالح.

نهاية القصة بلحظة التنوير حاملة الدهشة. لا اعتراض على مدخل القصة وخاتمتها. والاعتراض ما بين الاثنين.

عن المضمون: طبيعة علاقة الاثنين ـ كما وضحتها الكاتبة ـ لا تحتمل السريّة المطلقة التي انتهجتها الزوجة، والشك المدمر الذي عاناه الزوج، إلا إذا كان الأخير مشكوكا بولائه أو رجولته، وهذا ما لم تشر إليه ليلى.

عن اللغة: شاعرية التعبير مطلوبة شرط أن لا تفيض عن الحد.

عن التوازن بين الداخل والخارج.. إذ أن العين الناقمة ــ في لحظتها ترى قبح الأشياء من حولها وتغفل عناصر جمالها.

عن الاستطرادات والتشبيهات القطعية، بما فيها استخدام الألوان كرموز.. للكاتبة ليلى محمد صالح العديد من الكتب إضافة إلى مجموعة قصص سابقة بعنوان (جراح في العيون).. تتوفر الأدوات الفنية الأساسية لكتابة قصة قصيرة لو أحكمت موازين النص بحثا عن منحى حداثي.

***

في قصتها (رحيل النوافذ) تعمد ثريا البقصمي لملامسة موضوع العمل في صفوف المقاومة الكويتية أيام الاحتلال، بانعكاسه على العلاقة الزوجية، حيث تلعب الزوجة دور راوي الحدث من خلال سكونيته، في حين يتمحور الحدث على الزوج، بصفته المشارك في فعل المقاومة.

دخول ثريا البقصمي (وجدت نفسها من جديد مزروعة خلف النافذة، تمارس لعبتها القديمة من منطلق جديد، فإذا كانت نافذتها الأولى قد مارست من خلفها لعبة الحب، فإن النافذة الثانية فرضت عليها لعبة جديدة أقل رومانسية، ولكنها مشوبة بالقلق، إنها لعبة الانتظار» *

النافذة بصفتها إطلالة على الخارج، والنافذة وسيلة للإطلال على الداخل. التذكر سنوات المراهقة. مراقبة ابن الجيران من خلال اطار النافذة. الحب الاول..

كم هو مرّ طعم هذا القلق الذي يولد خلف النوافذ..»** أحلام المراهقة رحلت برحيلها، وها هي رواية القصة على مشارف الأربعين في زمن احتلال «ليل المدينة لا يشبه نهارها، إنه ليل مشاكس موحش، والنافذة المطلة على الشارع الغارق في الظلمة يرتج زجاجها كلما انطلق رصاص ماجن من أسلحة جنود ليلهم كئيب، فبعد أن تسللوا نهارا للعبث بمحتويات تلال المزابل، اندسوا ليلا خلف متاريس خشبية صنعوها من طاولات الفصول المدرسية التي احتلوها»***.

النافذة المغلقة المعمّدة بأشرطة لاصقة جراء حالة الحرب، هي في الوقت ذاته إطلالة على الليل الكئيب للعسكري المحتل، وادانة ـ بدت غير مباشرة ـ للاحتلال الذي لم يتوقف عند استباحة البلد، بل تعداها إلى المدارس.

كان زوجها طلب منها أن لا تنتظره خلف النافذة، وكانت «أنهكتها لعبة الانتظار والبحلقة في وجه المدينة المضطرب. سحبها النعاس إلى عالمه العذب،

انهارت مقاومتهـا، فاستسلمت لـه بخنوع عجيب»*

النعاس ـ ضمن ظرف الانتظار والجزع ـ يجب أن يكون معذبا وليس عذبا، خاصة وأن زوجها في غياب ليلى (فقد كـان كل من يغادر منزله في تلك الظروف الغريبة تكون عودته غير مضمونة»***

اقترابنا من نهاية القصة «صوت المفتاح الـدائر في قفل البـاب لم يـوقظها. صـوت الأقدام الصـاعدة على السلـم لم يوقظهـا، لكن اليد العريضة التي مسحت بحنان على شعرها..»***

اندفعـت إلى صدره. أبـدى أسفه جـرّاء غيابـه وقد أثـار قلقها. قـال إنه كلّـف من المقاومـة بمراقبـة بيت في منطقـة النزهـة اتخذته استخبارات النظام العـراقي مركزا لها. قـال لها أنه تـولى المراقبـة عبر نافـذة لشقة سكنيـة مطلّة. كـلاهما له نـافذتـه. التصقـت به اكثـر تمنّـت رحيـل النوافـذ المزدحمة بشرائط الصمغ»****

الدلالـة تغني عـن التفسير، من خـلال إصرارهـــا على الانتقـال بفنّهـــا القصصي خطوة إلى أمـام عرفـت ثريـا البقصمي أن تفعل، لكننا مازلنا نسأل حداثة أكثر.

***

إلى متى أظـلّ انتظر؟!.. خمس سنـوات وهم ينقلّـون بي من سجـن لآخر. قـرابة السنـة مـرّت عليّ وانـا مكـوّم هنـا قـرب زاويتي. العـذاب والوحشة والعتمـة. متى أراكم؟!.

اتـــرانى اراكـم ثـــانيـــة فتعـانقكـــم عيونى؟!»*****

الصوت لأسير كويتي مـازال في غياهب سجون النظام العراقي، رغم مرور العديد من السنـوات على التحرير. ورغـم سريان المعاهـدات الدولية القاضيّـة بتبادل اسرى حــرب دولتين متحاربتين، حـال أن تضـع حربهما أوزارها.

الصـوت السـؤال. وكـمّ مـن الحزن اللاهف بالشوق لأناس بعينهم، يتأكد ذلك أكثـر عنـد مجيء محققيه، حيـث لا وقـت بـالـذات.. (يـأتـون اليّ. يـرتجف قلبـي. يـأخـذونى، يتلذذون بتعـذيبـي.. تشهـق روحي.. استعين بـأطيافكـم.. تركـض اليّ صـوركم.. الكـويت ولهفـة أمي ورائحـة بيتنا..»*

يغيب صـوته بغياب وعيـه تحت وطأة التعذيب، فـإن استعاده أطلق سؤالـه الذي يجب يخدش ضمير العـالم المتحضر: «لماذا كل هذا؟!.. وإلى متى؟!»**

وحين يجد فسحـة زمن يلتـم فيهـا على نفســه جهـد يلتـمّ على ذكريـاتـه هنـاك. الكويت بما فيهـا، بمن فيها. ليتوقـف عند تفاصيـل حياتـه العائليـة. زوجته.ابنتـه. اخوتـه، أخواتـه. اطفالهم. أمّـه. اللحظات السعيدة التـي كانـت. محاولة الإبقـاء على كيـانه الإنسـانى من خـلال تشبّثه بعـالمه الذي كان هناك، ولأن العـدو بما عرف به.. الغدر أو الخديعة ليست في الحرب وحدها..

(ـ سيقابلك الصليب الأحمر)***

خبرّه ضابطهـم على طريقتـه. اساليـب الترغيب شـأن اساليـب الترهيب مـا دامت الغـاية هـي افـراغ الانسـان من محتـواه البشري، ومـن جـانبـه يـواصـل طـالـب الرفاعي قصته:

ليلتها لم أكن قد نمـت بعد حين وصلني وقع اقـدامهم في الممـر. خفت. خفـق قلبي. اسرعـت لـزاويـة نومـي ووقـع الاقـدام يطاردنى. بحثت عن غطائي. تدثرت كيفما اتفق. خنست اصيخ السمع. فجأة انقطعت ضجّة الاحذية. عدائيا صرّ المفتاح في القفل، وقلبـــي.. تكـورتُ على نفسي. حضرتنـــي وجوهكـم فزعـة. راحت تـرفرف حـولي، حضر بيتنـا.. حـوائط غـرفتـي.. مسجـد

فريجنا.. حضر وجه الله..»****

اللعبة اياها. دورة تعذيب جديدة. ما كان الصليب الأحمر قد حضر. كان الامل المابين بدأ يتلاشى للمرة.. كم؟!.. ولاشيء يصل الاسير المغيّب هناك بالحياة سوى استعادته نتف تذكاراته هنا.

«اغمض روحي عليك» عنوان القصّة (الغصّة). امكانية نقل الخبرة كما المعاشة. موازنة موفقة بين الداخل والخارج. توفّر الحس الروائي لدى طالب الرفاعي، رهافة لغته. الجهد الكمّي في حالات منه يؤدي إلى تغيير نوعي.

***

انتقالنا من حالة الاسر هناك. إلى زمن الاحتلال هنا.. نقطة سيطرة.

ـ الهوية!/ ـ تفضل !/ ـ إلى أين؟/ ـ الجابرية./ ـ ماذا قلت؟/ ـ الجابرية/

ـ ليس هناك منطقة اسمها الجابرية. تقصدين «حي الاحرار»

ـ لا اعرف ماذا اطلقتم من اسم. اعرف انها الجابرية.

ـ صححي معلوماتك. واحفظي الاسم الجديد..»*

الجدل الدائر يقع بين اثنين. عسكري احتلال يتولى تدقيق الناس عند حاجز من بين مئات الحواجز العسكرية التي كانت تقطع شوارع الكويت دون استثناء مناطقها السكنية، وبين امرأة كويتية تتولى قيادة سيارتها.

القصة لليلى العثمان، وقد عرفت تضمّن فعلا احتلاليا بدلالة غير مباشرة بدت وكأنها عفوية. تأكيد محاولة طمس معالم الوطن الكويتي بتغيير اسماء المناطق والشوارع، تمهيدا لعملية ابتلاع كاملة مقصودة.. يتواصل الحوار اشبه بمشهد مسرحي، مع مواصلة العسكري سؤاله عن المكان الذي تقصده المرأة بالضبط تأتي الاجابة:

ـ مستشفى مبارك الكبير»**

ليردها تعقيب العسكري:

ـ مبارك الكبير مات وشبع موتا. اسم المستشفى الآن الفداء»*

تعبير عسكري الاحتلال ـ بمعزل عن لهجته، ومن غير اشارة توضيحية من جانب الكاتبة ـ ينضح استفزازا ساخرا، لا تنقصه السوقية، ولا يمنع المرأة كي تقول:

ـ لم اعرف بأنكم غيّرتم اسمه/ ـ الآن عرفت. احفظي الاسم.. فداء** فكان اغتنام الرد: «ـ أجل. كلمة فداء لا تنسى، كلنا فداء للوطن!

ـ أي وطن؟!/ ـ الوطن العربي» ***

رد الصاع من خلال لعبة ذكاء. يتقبلها العسكري بسذاجة أو بعنجهيّة:

ـــ أنت ناصرية!.. عبدالناصر خرّب الوطن العربي وخرّب عقولكم»**** المشهد المسرحي. تناميه. ريثما نتوقف عند سؤال جديد للعسكري:

ـ لماذا تذهبين إلى المستشفى؟/ ـ اطمئن على ذراع ابنتي/ ـ رصاصة!

ـ عضة كلب!»*****

سؤال الجندي «رصاصة» يؤكد حضور فعل المقاومة الكويتية في ذهنه. في الوقت الذي حضر فيه الاحتلال أجابة المرأة.

برأيي أن القصة ـ من الناحية الفنية ـ بلغت ذروتها الدلالية كاملة هنا، وما بعد هذا استطراد تكميلي.. وجهة نظر.

ليلى العثمان. الخبرة والتمكن. عفوية تدفق المعاني الدلالية، وقدرة توظيف معطيات الحدث. ذكاء الالتقاطة، وعسى...

***

الانتقال بعدها لمواجهة: «ماذا فعلت الحرب بنا؟.. وكيف سقطت كل هذه الأشياءالجميلة؟.. هذا هو سؤال الأب

الحائر، وهو يحاول استعادة توازن العالم أمام عينيّ طفلته التي افزعتها وحشية الغزو وبشاعة الاحتلال، وهو لا يوجه اتهاما بقدر ما يحاول أن يتلمس السبيل للخروج من هذا النفق المظلم»*.. سؤال يختصر فيه الدكتور سليمان الشطي محتوى نصه الادبي (رسالة لمن يهمه أمر هذه الأمة) حيث عمد إلى جمع مشاهد محددة لاحداث بعينها، فجاء النص مراوحا بين القصة والرواية القصيرة، ليبتعد عنهما معا، جرّاء المباشرة المترتبة على ضرورة خدمة الغرض الحيوي الذي كتب نصه لأجله، ولا اعتراض..

حتى إذا ما تحوّل الشطي عن نصّه المعني.. «من العادات التي لاحظتها على أمّي أنها تفتح فمها بانزال شفتها العليا والضغط على اسنانها لتسيطر على كلماتها وكأنها تقوم بتصفية لها»** .. تواصل راوية القصة (أمي هادئة هدوءا قاتلا مستسلما لولا تلك الانتفاضة التي تأتيها مفاجئة فتتحول ردة الفعل إلى حركة عنيفة لا سبب ظاهرا لها، حركة جفول غير منسجمة مع طبيعتها»*** لتوضّح.. «من خلال سردها انكشف لي ماضي طبيعتها المتعلقة بالاصوات. ليس كلها ولكن لبعضها صدى خاصا يسبب ردّة فعلها غير المتوقعة»**** حالة خاصة، ورد فعل متفّرد، تسبب لصاحبته بمواقف مأساوية ترتّبت عليها اصابات جسدية عائقة، الاصوات غير المتوقعة عندها. انتفاضة جسدها العشوائية العنيفة المفاجئة. اصطدامه بما حولها. اصابة حادة في الرأس. ثانية في الورك. ثالثة.. رابعة.. المرأة. تقدمها في السن. القصة بانسيابيتها السردية بدت كما لو أنها دارة مغلقة على حالها، ريثما الثاني من اغسطس: «في الخامسة صباحا توالت الفرقعات. هي وحدها التي لم تتأخر لديها ردّة الفعل.. هربت بي رجلاي إلى غرفتها فوجدت الجسد طريحا. العينان نصف مفتوحتين في تشنّج واضح، والشفتان نصفان: حيّ وآخر ميت. ساق تتحرّك، وأخرى كومة من اللحم المتثاقل..» وسط اصابتها ادركت الأم ما يحدث، بعدما «حطّمت صور الطائرات الحربية الشك وجاء يقين..»** ماذا؟!

مازالت القصة بانسيابيتها السردية. كانت الابنة (الراوية) ملزمة ـ وقد آلت حال امها ما آلت.. تنقلها إلى مستشفى.. «كنت اقوم بعملية فيها الكثير من السخرية، فحين يقتحم الجنود الغرباء المدينة لا يبقى لامرأة عجوز مشلولة مكان، وطرح جسدها في جانب من غرفة متسعة غادرها المرضى ودخلها الجرحى، تقلبت بين الوعي والغيبوبة، وبعد ساعات دوّى انفجار كبير. اهتزّت الجدران فانتفض الجسد المسجى. تولّدت قوّة فيه، فانقذف، فاذا هو على الارض. تناثرت اوعية وانسكبت محاليل.. رحمها الله!»***

الحرب او الاحتلال، بديا وكأن ذكرها ورد عابرا من غير تسمية محددة. الفعل الأثر «مرضى المستشفيات وقد انتهوا إلى الشارع» ولم يوجّه سليمان الشطي ادانة مباشرة لجهة ما . الاحالة إلى الجسد بصفته فعلا مفرغا إلاّ من ردّ الفعل.. الفجيعة باستعارة لغوية. الاصالة والصدق مبعث خلود هذا الادب دون ذاك، والقصة القصيرة الحديثة بتجاوزها للسردية لم تلغها.

***

(طلقة في صدر الشمال) مجموعة قصص قصيرة ينتظمها خيط روائي واضح يتمثل مسدسا قديما، طراز كولت،

كان في أوائل ستينيات هـذا القرن محشوا تسع طلقات.

يبـدأ المسدس حضـوره ايـام مطالبـة حاكم العراق عبد الكريم قاسم في الكويت، يختفي ليظهـر ثانيـة اثر اجتيـاح جيوش النظـام العراقـي للكـويـت في الثاني مـن أغسطـس، بعد أن نقصـت طلقات التسـع واحـدة. «مع السـلاح.. أبي كان يتحـوّل طفلا../ ـ اليس كل الرجـال ذلك؟/اجابت زوجتي فيما بعد، بينما كنت احكي لها عن والدي/ ـ كان يضع خرقـة في جاز يدفعها بسلك داخـل ما سوره المسـدس.. يمسحه بقطعة قماش يرفعه.. يتأملـه. يقلّبه برفق. يعـاملـه كعشيقـة»**** يتـابـع وليـد الرجيب قصته الأولى محيلا ضمير (الأنا) على راوي الحدث. يصف لنا والده الذي لم يكـن يهتم بمـواصلـة ابنـه دراسته قـدر اهتمامه بتكـريس رجـولته، ليـورّثه بعـد وفاته مسدسه الكـويت، فوجد الأخير وقد نقصـت رصاصـاته التسـع واحدة، ممـا حداه يسـأل عمّه عـن السر.. افاده عمّه: أن اباه بعـدما تطوّع للدفـاع عن الوطـن أيام مطـالبة حـاكم العـراق ايـاه، وانتظم مـع المقاتلين عند الحدود الشماليـة، بادر اطلق رصـاصـة بـاتجاه الشمال بعـدما انتهـت حالة الطوارىء تلـك. الاطلاقة الاحتفاء أو الرد المرمز. وكـان وارث المسدس اكتشـف كلمـة حفرهـا ابـوه على مقبض المسـدس (لعيونـج). في قصته الثانية يتحول الرجيب مـن ضمير الأنـا إلى (الأنت)، ممـا يحقـق مضارعة لحظية حميمة وقاسية في الوقت نفسه، وفي الوقت نفسـه يفقد رجل القصـة مسدسه أثر عملية مـواجهة عسكري عدو تنتهي بقتل العسكري. ليظهر المسدس اياه من بين عتاد وحدة مقاومـة كويتية. يصل المسـدس ليد صبـي كويتـي يتواجـد بين افـراد الـوحـدة. يستـولي على المسـدس، يستعين به. يقتـل عسكريـا عدوا. يعتقـل اثرهـا ليصدر أمر اعدامـه برصـاصـة من سـلاحـه. في قصتـه هذه يلجـأ الـرجيـب للاستعـانة بضمير (هـو) ليزاوج بعـدها بابداع بين: (انا. انـت. هي. نحن. هم) عبر فنيّة مدروسة، لـدرجة يتجلىّ فيها الحدث كما لو أنه الراوي ذاته، والمسدس ذاته بعد وقـوعـه في أيـد عـدوّه يعـود إلى الايـدي الكويتية. طلقة خامسـة. سادسة. سابعة. وفي الثـامنـة: (لمّا تسلمّت المسـدس مـن الدكتـور هاشم قـال لك:/ ـ ليـس به غير رصـاصـتين. رددت:/ ـ لـن استعملـه إلا للدفاع عن بيتـي واولادي:/.. كان الجنود يـدخلون البيـوت. يسرقون. يغتصبـون. يقتلون:/. احـذر.. العدو ضبـع جريـح./ كان الوطن فنادق وبنـادق.. أعدم الدكتور هاشـم، وتلطّخ رداؤه الابيض. تهمتـه انه كان يقتل الجنود الجرحى بحقن الهواء»* أيـام اخيرة لـلاحتـلال. يـوم أخير. يـوم انسحاب. يوم التحرير (نظرت. كل اسطح المدينـة تطلـق رصاصـات النصر. رفعـت مسدسك.. اطلقت طلقة.. نظرت إلى المقبض المحفور عليـه (لعيونج) قلـت لنفسك:/ ـ آخر طلقة:/.. رفعت ذراعك. فتحت الامان ثـمّ انزلتهـا ونظـرت باتجاه الشمال. ثـم بـاتجاه الجنوب. ثـم نظرت إلى المسـدس. قلت:/ ـ سأبقيها احتياطيا»**

الدلالة أو الرمز. في مجموعته هذه تبدى الرجيـب عن امكانيـة روائية متمكنـة. عدا اتفاقيـة ادواته الفنيـة، بما يؤكـد مساهمة حـداثية. ويـؤخذ على الـرجيـب هاجسـه الانفعـالي الـذي أحـالـه هنـا وهنـاك إلى المباشرة، يخفـف منها دفـق شعري عـال، وخبرة في ادارة الاحداث وتـوجيهها نحـو ذروات موقوتة محددة.

***

من بين كتـاب القصة يستوقفك ناصر

الظفيري، يقول لك دون صوت: انا هنا! قلائل جدا هم الكتاب الذين يبدأون متمكنين.. هو أحدهم.

بعد عامين/يناير/تقف تحت المطر، ولا يقف المطر. يفتح عينيه لا مدى قطراته. يغمضهما بسرعة../يناير/القلب مشبع بالهواء البارد والريح تعوّل في شرايينه الملبّدة بالغيوم الحمراء، ولم تمطر بعد/يناير/ومضت من دقاته اليومية ثلاث مليئة بالغيوم والمطر، وكانت تجمع رداءها المخملي بلون القرفة. تخرج من آخر ردهات القلب..»* لغة نقيّة مغسولة بالاسى، وشعور حاضر حاد بالتخلي، وسط لوحة تشكيلية غنّية بالالوان الحركة. الخارج والداخل. جيشان مزدوج. الطبيعة والنفس البشرية. الدفق القصصي يرقى شعرا. وحبس التوقع مع البدء في الما بعد، ريثما التوقيت..

قبل عامين/يناير/ والسماء تشتعل بهدير الطائرات والجنود يعدّلون اوضاعهم، واطفال يتعلمون صنع الكمامات المنزلية. فحم. ماء .خرقة بيضاء.. قد تنقذ حياتك غرفة مغلقة النوافذ عليها اشرطة، ويمكن الاستغناء عن النوافذ.. الشوارع لازالت تسير بالناس الذين لا يحفلون باجهزة الدفاع الذاتي.. حين ترى الموت مرّة تقتنع أنّه شخص طبيعي جدا، وانك تعرفه واحتمال هزيمته قائم...»**

ملامسة المأساة كما الذكرى الغائرة الجرح. ملامسة المشاعر، وتصبح المساررة باستخدام ضمير الأنت مدخلا يتقمص فيه القارىء شخصية الراوي، الاستعادة والمشاركة. وهذا الصوت الآخر: (اتخيّلك الآن والحرب تقترب.. احسّك الآن تمتلك هذه الأنثى بداخلي، وتفرّ كطفلة مشاغبة من يديك إلى يديك. والحرب تقترب اسألك: اما زلت تحتفظ بمبادئك القديمة؟!)*

الحب او الحرب، خبرتان، ذكراهما كلتاهما تسبب شعورا بالمرارة، ورغبة الالتمام على الذات، يؤكدها حنين غامض لموجبات فرح هارب. حدث اغسطس. اليقينيات والمبادىء الانسان الكويتي في الغبّة والعاصفة قاصمة. حين تعاجلك طعنة نجلاء في الخاصرة من حيث لا يمكن أن تحتسب أن يصادفك الغدر في تعاملك مع الآخر.. لكن الذي يحزّ في القلب أن يباغتك الغدر عاصفا مبادئك القوميّة التي عايشتك نسغا في وعيك، ولم تبخل.. ينهي الظفيري قصته باعادة صياغة جملة بكلماتها ذاتها. المعنى ذاته يتضمن كلّه (يناير/يقف تحت المطر، ولا يقف المطر. يفتح عينيه. تتساقط الامطار فيهما.. تنهمر قلوب سريعة من زاويتيهما، قلوب صغيرة ترتجف فيها صور قديمة واحلام قادمة. قلوب صغيرة تتساقط منها المبادىء التي لا تموت»**.. حين تنتهي من قراءة القصة، تجد حالك مضطرا تتملأها في نفسك، أو تتملىّ نفسك من خلالها.. ولا تعليق.

***

بقي كاتب قصة واحد.. سليمان الخليفي.. اعترف اني كلما انتويت اكتب عن الخليفي ترددت حائرا عالمه المحدد من حيث الكمّ، والغني حتى الترامي من حيث الكيف، لدرجة الاشتباك بالغموض وانت تقرأه، عليك أن تفعل ثانية وثالثة، متعب، لكن حصيلة الكشف.. وأنا أنتوي إعداد هذه الورقة كان قراري الأول أن ابدأ به، لأعود أقرر اختم به لأسباب ثلاثة:

الأول: إن القصة التي اخترتها له ـ رغم كونها تنتمي إلى أدب الحرب.. هذا إذا ارتقينا مثل هذا التصنيف غير النقدي ـ إلا

أنها (القصة) نُشرت قبل الاحتلال بسنتين ونصف، مما يجعلها بعيدة كفاية عن مؤثرات الظروف الموضوعية أو الانفعالية لما نشأ عن الثاني من اغسطس ٩٠.

الثاني: انها (القصة) ـ رغم كونها لم تحدد جهة بعينها، ولا مكانا دون غيره، الا أن الزمن الذي نشرت فيه، يضمن ما معناه أن الحدث عراقي، والمكان: اراض عراقية، والمناخ: حرب عراقية ايرانية. ميزة هذه القصة.. تحيلنا إلى الموقف القومي للانسان الكويتي المناصر العربي يخوض حربا مع آخر غير عربي بغض النظر، وبغض النظر عن عرفان الجميل العالي الذي كونه إنساننا الكويتي من جانب النظام العراقي، إلاّ أن شهادات الأدب الكويتي خلل الحرب العراقية الإيرانية تؤكد عروبة هذا الجزء الصغير من وطننا العربي، بقدر ما تنفي عن النظام العراقي القائم صفته البشرية الحضارية ، ولا دوام لأنظمة..

يبقى سبب ثالث متصل بالقصة المعنية ايضا، سأشير له لاحقا. «فضّت الرسالة بيدين مشوقتين وقلب فارغ. كان يوسف غادر منذ أمد.. كأنه الدهر كلّه. ذهب وذهبت معه عشرات من سني شبابها. كان القلق فيما مضى في: كيف يأكل أو ينام. متى يعود وهل ينجح في دروسه؟.. واصبح القلق في كل شيء قد يخطر على البال»* جملة تمهيدية مكثفة مشحونة بالمعاناة، كما هي حاملة لمعان تفصيلية إخبارية. لدى متابعتنا نفهم: إمرأة أم تقرأ رسالة ولدها قادمة من جبهة القتال حيث يكون. انثيال التذكارات والتداعيات، موزّعة ما بين سطور الرسالة وما يعتلج في صدر الأم (أمي الحبيبة، عندما عبرنا الماء احسست إني أكثر قربا مما كنت.. هل وصلتك بطاقتي التي../ وبعدما ذهب فكأنه يغيب للمرة الأولى، وها هو يعود في ورقة. كلّ لحظة من الواقع والخيال تعيده في شكل مختلف.. كم انت ثري في اشكالك ومتعب»** .. حين تزوجت حشدت مشاعرها: البيت. الزوج.. وعندما حملت تحولّت جمهور حواسها إلى مالم تعهده من احتفال باعماقها، تتعايش وذلك الكون الذي يتغلّق، كان قلقها في: كيف يجيء.. متى؟! (وكنت بين تفصّد اعضائي عن ألم غريب على طاقتي، وفرحتي برؤياك، تبتسم كالضحك. ذاك انت بوجهك الذي يشبهني../ سمعت بما حدث لابن جارنا.. ارجو أن تقومي نيابة عني بالواجب.. والدتي الحنون.. حلمت البارحة.. دخلت مع زملائي في سباق للسباحة، وابتعدت كثيرا عنهم حتى غابوا../ لو انك لم تبتعد!١٢٦/ ماما.. بعد اسبوعين.. نكون في ضيافتكم../ هذا اعجب شيء فيك.. فقد قمت اليوم بالتوقيع على استلام رسالتك، فيما وقّعت امس على استلام جثمانك ملفوفا بالعلم»***

العزف على تلوينات صوت الأم. تداعياتها وحديثها لابنها بمواصلة قراءة رسالته، وحضور شفيف لراو قدّم شخصيته ثم اخلى مكانه لها. النهاية باضاءتها للذهن وتجسيد مأساوي لعبثية الحرب. مفارقة تسلّم الرسالة وقبلها الجثمان.

حضور الرسم بالكلمات. وانثيال الصور الشعرية، باتساق خلاّق مع توالي القص. ليس من أيماً رد فعل انفعالي. الصاع هنا يرد إلى الحرب. الحداثة الأسلوبية بطموح الارتقاء لها.. لعله السبب الذي اردت أختم بهذه القصة.. يبقى: أن الأدب ــ شأن الانسان ـ وهو يتعرض للحرب.. يتجلّى أكبر منها.

الهوامش:

*عبدالحميد محادين. جريدة الراي البحرينية ١٩٧٨/٦/٩
*المرجع اياه.
*عثمان... وتقاسيم الزمان.. حمد الحمد. مجموعة قصص. شركة الربيعان للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. ص ٧٩
** المرجع ذاته. ص ٨٠
***المرجع ذاته ص ٨١
*دراما الحواس. منى الشافعي. مجموعة قصص. شركة الربيعان للنشر والتوزيع. الطبعة الاولى ص ٥٣
*المصدر ذاته. ص ٥٤
*المصدر ذاته. ص ٥٤
**المصدر ذاته . ص ٥٥
***المصدر ذاته. ص ٧٠
*لقاء في موسم الورد، ليلى محمد صالح. مجموعة قصص. دار سعاد الصباح الطبعة الاولى. ص ٤٧
**المصدر ذاته. ص ٤٧
*المصدر السابق ص ٤٧، ٤٨
*المصدر السابق ص ٤٨
**المصدر السابق ص ٥٢
*المصدر السابق. ص ٥٦، ٥٧
*رحيل النوافذ، ثريا البقصمي، مجموعة قصص. مطابع الفنار - الكويت - الطبعة الاولى. ص ٥٦
** المرجع السابق ص ٥٦
***المرجع السابق ص ٥٧
*المصدر السابق. ص ٥٧
**المصدر السابق. ص ٥٦
***المصدر السابق. ص ٥٨
****المصدر السابق. ص ٥٨
*****اغمض روحي عليك. طالب الرفاعي. قصة قصيرة. مجلة البيان الكويتية. العدد ٢٩٦/عام ١٩٩٤م.
*المصدر السابق.
**المصدر ذاته.
***المصدر ذاته.
****المصدر ذاته.
*الحواجز السوداء. ليلى العثمان. مجموعة قصص. مطابع القبس التجارية. الطبعة الأولى - ١٩٩٤م. ص ١٤٥
*المصدر السابق. ص ١٤٥
*المصدر السابق. ص ١٤٥
**المصدر السابق. ص ١٤٥
***المصدر السابق. ص ١٤٦
****المصدر السابق. ص ١٤٦
*****المصدر السابق. ص ١٤٧
*رسالة لمن يهمه أمر هذه الامة. د. سليمان الشطي. المركز الوطني لوثائق العدوان العراقي على الكويت. «١» طبعة أولى. الكويت ١٩٩٢م - التوطئة.
**أنا الآخر. د. سليمان الشطي. مجموعة قصص. دار النهج الجديد. طبعة اولى ١٩٩٤م. ص ٥
***المصدر السابق. ص ٦
****المصدر السابق ص ٧
*المصدر السابق. ص ٢٠
**المصدر السابق. ص ٢٠
***المصدر السابق. ص ٢٠
****طلقة في صدر الشمال. وليد الرجيب مجموعة قصص. دار الفارابي. طبعة اولى ١٩٩٢م، ص ١١
*المصدر السابق. ص ٨٣، ٨٤
**المصدر السابق. ص ٨٩
*أول الدم: ناصر الظفيري مجموعة قصص. طبعة اولى. الكويت ١٩٩٣م. ص ١١١
*المصدر السابق. ص ١١١، ١١٢.
*المصدر السابق. ص ١١٢ -
**المصدر السابق. ص ١١٨
* حديقة الاسماك. سليمان الخليفي. قصة قصيرة. مجلة البيان الكويتية. العدد ٢٦٣ - فبراير ١٩٨٨م
**المصدر السابق -
***المصدر السابق.

تنويـــــه

«العدد السابق من البيان «٣٠٣» هو عدد أكتوبر وليس نوفمبر، ونعتذر عن هذا الخطأ المطبعي».

لوحة الغلاف الأول

« تفتّح زهرة»
للفنانة الكويتية: سوسن عبدالله محمد أمين

وليد الرجيب

الريح تعزفها الأشجار

قصص



صدر حديثاً



غروب.. للفنان الكويتي: بدر القطامي